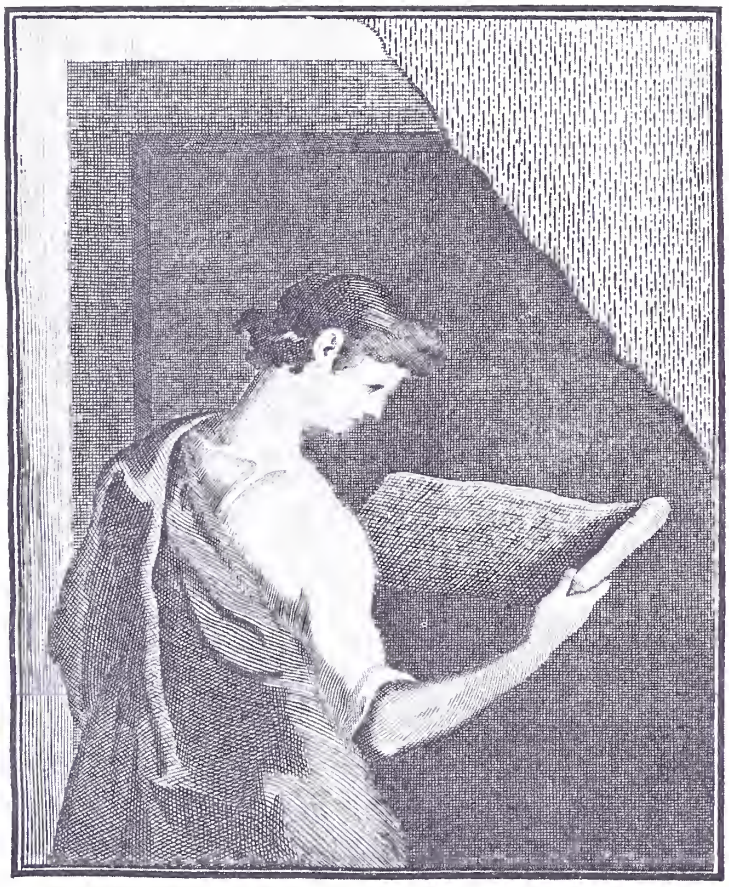


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/louisdavid00rose

Color 2457

LOUIS DAVID

LES MAITRES DE L'ART

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille.

Albert Dürer, par M. Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

David, par M. Léon Rosenthal, professeur au lycée de Dijon.

VOLUMES A PARAITRE :

Phidias, Praxitèle, Giotto, les Van Eyck, Claux Sluter, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel-Colombe, Memlinc, Botticelli, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Holbein, Michel-Ange, Titien, Rubens, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Géricault, Ingres, Delacroix, etc...

Par MM.

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; Camille Benoit, conservateur-adjoint au musée du Louvre; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lyon; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Guillaume, membre de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts; André Hallays; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Louis Hourticq, agrégé des lettres; André Joubin, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montpellier; Kleinklausz, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École nationale des Beaux-Arts; Romain Rolland, professeur d'histoire de l'art à l'École normale supérieure; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, attaché au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc...

LES MAITRES DE L'ART

LOUIS DAVID

PAR

LÉON ROSENTHAL

Docteur ès lettres, professeur au Lycée de Dijon.

ND
553
D25R6

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

60, Rue Taitbout, 60

n.d.

A la mémoire de ma mère.

A Mademoiselle Gabrielle Bernheim.

INTRODUCTION

Le peintre auquel est consacré ce petit livre occupe une place éminente dans l'histoire de l'art français. Il a exercé sur ses contemporains un ascendant exceptionnel et ses ouvrages ont été accueillis, à leur apparition, en France et dans l'Europe tout entière, comme des chefs-d'œuvre qu'entourait une universelle admiration. L'écho de ces succès n'est pas encore assoupi. *Le Serment des Horaces*, *la Mort de Socrate, les Sabines,* sont demeurés célèbres ; *le Sacre, les Aigles, Marat,* provoquent encore la curiosité, et nous admirons les portraits qui quittent un à un l'ombre des collections particulières, pour rejoindre, au Louvre ou dans les musées de province, *Pie VII*, *Mme Récamier* ou *la Maraîchère.*

David n'a pas seulement été un peintre remarquable : il a exprimé, au plus haut degré, les tendances artistiques de son époque; il a été l'âme d'une révolution esthétique et le chef d'une école qui, depuis les dernières années du XVIIIe siècle

jusqu'à la Restauration, a exercé une sorte de fascination sur la France et sur l'Europe.

Enfin, son génie artistique ne l'a pas, seul, signalé à l'attention de ses contemporains. Mêlé aux luttes politiques de son temps, il y a pris une part importante. Conventionnel, membre du Comité de Sûreté générale, incarcéré après le 9 Thermidor, il a été premier peintre de Napoléon et, proscrit par les Bourbons, il a terminé ses jours dans l'exil.

Il s'offre à la postérité comme peintre, comme chef d'école et comme homme public.

Malheureusement, les passions qu'il a provoquées ont trop souvent empêché ceux qui l'ont étudié de le juger avec impartialité. Ses élèves l'ont exalté sans mesure; les novateurs qui ont détruit son autorité lui ont, au contraire, dénié tout talent. Les haines politiques ont été plus féroces encore[1] : on a traité de niaise sa carrière révolutionnaire et l'on a été jusqu'à lui reprocher d'avoir pris la cause de deux artistes français emprisonnés à Rome par l'Inquisition et de les avoir sauvés[2]. Il semble que l'heure soit à peine venue de parler de lui avec sérénité et, hier encore, M. Jules Breton attaquait sa mémoire avec violence[3].

J'ai essayé d'être plus juste et d'éviter aussi les

1. Courajod l'appelait « l'ignoble David » (*l'École royale des Élèves protégés,* p. XCII).

2. Weiss, dans la *Biographie universelle*, article *David.*

3. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 3-11.

Portrait de David, par lui-même (1794).
Musée du Louvre.

deux défauts opposés qui menacent les biographes : l'apologie dithyrambique et le systématique dénigrement. Dans les dimensions modestes où il se renferme, ce travail ne pouvait avoir des prétentions scientifiques. J'ai tenté de serrer la vérité, mais en évitant les discussions. On trouvera peut-être dans ces pages quelques vues nouvelles, mais on n'y cherchera aucun fait inédit.

Il était impossible d'isoler de ses contemporains un artiste qui a si puissamment agi sur eux. Loin de tenter de le faire, j'ai essayé de conserver à cette existence exceptionnelle toute son ampleur et, sans négliger mon héros, d'esquisser, dans sa biographie, une période de l'histoire de l'art français.

Ce n'est pas aux érudits que ce livre s'adresse. Il est écrit pour la jeunesse universitaire, pour les amateurs, pour les curieux, ou encore, comme on eût dit au XVIIe siècle, pour « les honnêtes gens », et je croirais être payé de ma peine si, parfois, quelques visiteurs du Louvre venaient en lire un chapitre dans les salles françaises, en présence des toiles que j'ai évoquées.

CHAPITRE PREMIER

LA JEUNESSE DE DAVID

(1748-1774)

Études de David. — L'art du XVIIIe siècle : ses caractères. — Décadence de l'enseignement artistique. — David obtient le Prix de Rome ; ses premiers travaux.

JACQUES-LOUIS David naquit à Paris, le 30 août 1748. Son enfance et sa jeunesse nous sont peu connues. Il était d'une famille de marchands merciers établis, depuis le XVIIe siècle, quai de la Mégisserie. Son père, Louis David, abandonna les affaires et acheta une charge de commis aux aides.

Louis David mourut des suites d'un duel en 1757. Son fils resta sous la tutelle de sa mère et de ses deux oncles. Or, ces deux oncles étaient, l'un, Jacques Buron, maître maçon, l'autre, Desmaisons, membre de l'Académie d'architecture. La vocation du jeune artiste ne fut donc pas contrariée. Une légende, dont Jal[1] a montré la vanité, mais qui flatte trop l'imagi-

1 Dans son *Dictionnaire critique,* article *David.*

nation pour qu'on l'ait abandonnée, veut même que l'illustre peintre, François Boucher, ait été apparenté à David et lui ait donné les premiers encouragements.

David montra, dès l'enfance, ces dispositions précoces que l'on attribue à tous les grands artistes. Il passait son temps à dessiner, couvrait ses cahiers de croquis. Un de ses professeurs lui prit, un jour, un dessin qu'il faisait pendant la classe, et le jugea assez remarquable pour le conserver. Quelques années plus tard, il le montra à son élève devenu célèbre.

David poursuivit le cours régulier des études classiques. On aimerait à savoir s'il fut un bon écolier; mais les témoignages sont, à ce sujet, pleins de contradictions. Il est au moins certain qu'il ne songea pas, par la suite, à compléter son instruction. Il ne paraît pas qu'il ait beaucoup pratiqué la lecture[1]; ses discours et sa correspondance ne marquent pas une culture littéraire bien approfondie.

Il avait, pendant sa rhétorique, suivi le cours public de dessin de l'Académie de Saint-Luc, et il voulait être peintre. Ses parents, qui l'aimaient beaucoup et dont l'affection ne se démentit jamais, n'essayèrent pas de contrarier sa vocation.

Ils pensèrent d'abord à le confier à Boucher, dont la réputation et la fortune les fascinaient; mais Boucher était malade, assez aigri; il n'avait pas le loisir de prendre des élèves, et sentait peut-être aussi confusément que son règne touchait à sa fin. Il se

1. Miette de Villars, *Mémoires de David*, p. 37.

refusa donc à recevoir le jeune David et le renvoya auprès de Vien, professeur à l'Académie de peinture, qui passait pour un esprit judicieux et un guide excellent, bien qu'un peu froid.

David étudia d'abord dans l'atelier de son maître. Il fut bientôt admis aux cours de l'Académie de peinture et figure dès 1766 sur les registres des élèves. Il avait dix-sept ans. Nous savons aussi qu'il fit partie de l'École royale des élèves protégés[1].

Pendant plusieurs années, il travailla avec acharnement, et, s'il remporta toutes les couronnes proposées aux futurs artistes, ce fut au prix d'efforts persévérants. En 1769, il obtenait une troisième médaille de quartier. En 1773, il était lauréat du prix Caylus pour la *tête d'expression*. Dès 1770, il s'était mis sur les rangs pour le concours de Rome, et, après une série d'échecs qu'il attribuait à la malveillance de ses juges, il n'emportait le Grand Prix qu'en 1774. En 1771, à l'en croire, l'Académie voulait lui donner la couronne que Vien fit attribuer à Suvée. Il eut le second prix. En 1772, malgré le partage du prix, il n'est pas nommé : persuadé qu'il est l'objet d'une persécution, profondément humilié, il forme le projet de se laisser mourir de faim, s'enferme pendant trois jours dans sa chambre sans prendre de nourriture et ne renonce au suicide que devant les supplications pressantes de Sedaine, chez lequel il logeait, et du peintre Doyen. En 1773,

1. Louis Courajod, *l'École royale des élèves protégés.*

la Mort de Sénèque lui vaut un nouvel échec, et il triomphe enfin avec *Antiochus et Stratonice.*

Entre temps, il avait fait quelques travaux et avait exécuté pour la Guimard des peintures décoratives aujourd'hui détruites.

Au moment où il partit pour Rome, David, malgré ses vingt-six ans, n'était qu'un grand écolier. Par sa docilité, par sa persévérance, par ses premiers ouvrages, il paraissait destiné à continuer la tradition de ses maîtres et à devenir l'émule des artistes qui avaient donné son caractère propre à l'art français du XVIIIe siècle.

Bientôt, nous le verrons, David allait changer d'allure, et quelques années s'étaient à peine écoulées qu'il portait les coups les plus rudes et les plus décisifs à l'école dont il semblait devoir être le champion. Aussi, avant de le suivre dans l'évolution qu'il va à présent commencer, il nous paraît nécessaire de rappeler en quelques traits la physionomie de l'art dont il était alors imbu et qu'il se préparait à détruire.

Cet art frivole et charmant devait tomber dans le discrédit le plus profond et le plus injuste, pour être réhabilité de nos jours et provoquer de nouveau des enthousiasmes irréfléchis. On l'a considéré, tour à tour, comme une aberration monstrueuse ou comme une délicieuse fantaisie. Mais, qu'on l'ait honni ou qu'on l'ait exalté, on l'a mal compris toutes les fois qu'on l'a regardé comme le fruit d'un caprice,

car jamais art n'a émané d'une façon plus nécessaire du milieu social qui l'a porté.

En des pages délicates, M. André Michel a montré qu'on ne pouvait goûter véritablement et apprécier Boucher qu'à l'hôtel de Soubise ou au palais de Fontainebleau, dans les salles où ses œuvres sont demeurées baignées par l'atmosphère qui les caressa tout d'abord et pour laquelle elles avaient été conçues [1]. Cette observation pourrait s'appliquer à tous les artistes de la même époque.

Les peintres du XVIIIe siècle travaillaient pour la cour, pour les grands seigneurs et aussi pour les financiers. Talons rouges et Turcarets, leurs clients se souciaient également peu de l'art pur et de la contemplation idéale du Beau. Ils ne demandaient aux artistes que de rendre leurs demeures plus pompeuses ou leurs *Folies* plus aimables. Déjà les peintres, au XVIIe siècle, pour plaire à Louis XIV et sous la direction étroite de Le Brun, s'étaient habitués à subordonner leurs conceptions à des exigences décoratives. L'art du XVIIIe siècle fut essentiellement décoratif.

Comme au grand siècle, on demandait à quelques maîtres de grandes pages, destinées aux salles d'apparat. Mais on ne goûtait plus la grandeur sévère, on préférait l'emphase, le panache, les dehors de la grandeur : à la tragédie se substitua l'opéra. Sous le pinceau des Coypel et des Van Loo furent brossées,

1. André Michel, *François Boucher*, ch. III.

avec une rapidité aisée, des toiles immenses merveilleusement adaptées à leur objet, qui était d'orner avec agrément et richesse de grandes murailles. Ces toiles, d'ailleurs, étaient susceptibles, au point de vue de l'art pur, des plus graves reproches. Nulle convenance historique dans le choix du sujet, une composition artificielle, un dessin tout de pratique, un coloris sans vérité. Mais quoi! il ne s'agissait ni d'instruire le spectateur, ni de lui donner un modèle de style. *La Vie d'Esther,* les suites de l'*Histoire d'Énée* ou de la *Jérusalem délivrée* étaient destinées à être reproduites en tapisserie, ou marouflées sur les murs, à décorer une salle d'hôtel de ville, une demeure royale ou le palais d'un prince du sang. Leur mérite résidait dans leur convenance à cet objet.

Mais la vie d'apparat n'est que l'aspect le plus extérieur de ces existences raffinées. Le roi, fatigué de l'étiquette officielle, se réfugie dans les petits appartements, les seigneurs ont leur boudoir; les financiers se reposent de leur bureau dans leurs hôtels.

Le peintre décore le petit salon, l'alcôve, la chambre à coucher, la salle de bains. Le menuisier lui a ménagé sa place : les caissons des plafonds, les trumeaux au-dessus des portes, les encadrements de bois sculpté sur les panneaux des murs, lui sont réservés, et, au milieu des boiseries peintes en blanc, des moulures soulignées en or, des tapisseries et des meubles rococo, appelé à donner sa note, il ne

Combat de Minerve contre Mars (1771).

Musée du Louvre.

peut faire disparate et s'accorde avec son milieu. Que peint-il ? Qu'importe ? rien qui fatigue l'attention ou assombrisse la pensée : des natures mortes, des fleurs, des fruits, les attributs de l'astronomie ou ceux de la musique, des violes d'amour et des flûtes de Pan liées par des rubans roses, des chinoiseries fantaisistes, des ébats de singes, des amours nus, ou bien, dans des paysages céruléens ou roux, des fantoches gracieux vêtus de satin et de velours.

Si la fille d'Opéra l'exige et, peut-être, sans qu'elle ait besoin de l'exiger, le sujet deviendra licencieux, grivois, parfois tel qu'on ne pourra le regarder sans rougir, mais toujours sans grossièreté extérieure, avec une pointe d'esprit qui ajoute au ragoût.

Pour se mettre en valeur dans un mobilier très clair, la palette se fait claire aussi, argentée, nacrée, rose. Près des consoles et des appliques rocaille, le dessin se fait sinueux. Au reste, il ne s'agit ni de couleur, ni de dessin ; il suffit de plaire.

Art charmant, inspiré par la mode, on comprend qu'il ait disparu avec la société qui l'avait fait naître ; mais on comprendrait mal la colère qui le poursuivit après sa disparition, s'il n'avait malheureusement eu sur l'enseignement artistique le contre-coup le plus funeste.

Peintres décorateurs et peintres de boudoirs, admirables en leurs travaux, mais guides fort dangereux, eurent sur la jeunesse une influence pré-

pondérante : sous leur direction, le maniérisme et la pratique se substituèrent aux études sincères. Après les avoir admirés comme artistes, il est permis de les condamner comme professeurs.

Poussin avait formulé, au XVIIe siècle, des règles sévères que Le Brun, sans les appliquer bien strictement lui-même, avait à son tour développées. Ces règles reposaient sur le double respect de la nature et de l'antiquité. Le XVIIIe siècle ne rompit pas, en apparence, avec ces principes, mais il prit avec eux de singulières et bien amusantes libertés. L'artiste se refusa à être l'esclave de la nature qu'il jugeait ingrate et mesquine ; il ne s'astreignit pas davantage à respecter l'antique qu'il assaisonna à la française, au lieu de le copier *tout cru*. Il corrigea la nature par l'antique, l'antique par la nature, et tous deux par la fantaisie. Ce fut le règne du maniérisme. Bientôt l'antique disparut de l'enseignement ou n'y fut toléré qu'avec impatience. Quant à la nature, on ne la consultait qu'avec précautions, pour prévenir un asservissement jugé funeste.

Aux cours de l'Académie, le modèle vivant, campé dans une attitude théâtrale, la poitrine bombée « en carcasse de poulet », gardait la pose en se cramponnant après des cordes. Douze professeurs se succédaient pendant les douze mois de l'année, contrariant leur enseignement, laissant les élèves dans le plus grand désarroi, ou plutôt les obligeant à un asservissement que l'on n'avait pas prévu ou que l'on

ne redoutait pas, l'asservissement au maître dont ils fréquentaient l'atelier particulier.

L'apprenti peintre apprenait près de Boucher à « rompre élégamment une cuisse », chez Van Loo ou Coypel, à faire valoir les draperies et s'initiait aux pratiques d'un art spécieux. Il fallait acquérir « cet air de négligence qui est une des plus agréables séductions de l'art, lorsque la justesse de l'exécution n'en souffre pas[1] » et auquel on pouvait même sacrifier cette justesse. On évitait une *manière sèche et petite,* un *caractère de dessin lourd,* une composition *froide,* mais on visait à faire admirer un dessin *du plus beau coulant, de grand caractère,* capable de rendre *les plus beaux détails sans esclavage,* un pinceau *facile et net,* une couleur *piquante* et *vigoureuse,* des *carnations fraîches, touchées de grande manière,* par dessus tout une *manière fière* et une *touche hardie.* Toutes ces expressions, que j'ai cueillies dans les écrits de Cochin, s'appliquaient, en somme, à un art qui, admirable chez quelques maîtres, dégénérait rapidement en un mécanisme ou un maniérisme sans saveur.

Le pis est qu'une fois rompus à ces pratiques, les artistes devenaient presque incapables de les secouer. Ceux d'entre eux qui, lauréats du prix de Rome, partaient pour l'Italie, étaient prévenus à l'avance contre la froideur des maîtres italiens. Leur bon goût naturel surmontait-il ces impressions, ils se sentaient

1. Cochin, *Voyage en Italie,* t. II, p. 185.

CHAPITRE II

DAVID A ROME — « BÉLISAIRE »

(1775-1781)

Préludes d'une révolution du goût public : le retour à l'antiquité. — Winckelmann. — Caylus et Diderot. — Conversion de David. — *Bélisaire*.

Le séjour en Italie devait exercer sur la vie de David une influence décisive. Il y arriva soldat d'une armée dans laquelle il n'occupait qu'un rang secondaire ; il en revint chef désigné d'une révolution artistique. Sa personnalité ne commença à se dégager que du jour où il franchit les Alpes, et elle était constituée dans ses lignes essentielles quand il quitta les bords du Tibre.

Pourtant, il ne partit pas sans répugnance pour un voyage qu'il regardait comme un exil ; il se roidit à l'avance contre les influences qu'il allait subir et ne se résigna que lorsqu'il apprit que son maître Vien, nommé directeur de l'École française, l'accompagnerait à Rome.

On raconte que la révélation des beautés qu'il

avait par avance niées se fit, pour David, d'une façon presque subite. Une métamorphose si rapide n'est pas vraisemblable. S'il ne nous est pas donné de suivre pas à pas les progrès de la pensée de David, les témoignages incomplets qui nous en ont été conservés permettent d'assurer que la transformation s'accomplit par degrés. N'avouait-il pas lui-même la peine qu'il avait eue à oublier « le mauvais style de l'École française [1] ».

Une autre erreur bien plus importante serait de croire qu'il accomplit seul et sans guide l'évolution décisive qui allait peser non seulement sur sa carrière, mais sur la marche de l'art français et européen, et de se le représenter à la fois comme un chef et comme un initiateur.

« A lui seul, dit M. Lafenestre [2], il a fait une révolution. » C'est là dénaturer singulièrement la vérité historique. La part de David est, cependant, assez grande pour qu'il ne soit pas nécessaire de l'hypertrophier sans mesure. En réalité, comme l'avait déjà fait remarquer E.-J. Delécluze, loin de conduire le mouvement, David a été poussé par des forces auxquelles il a donné, hâtons-nous de l'ajouter, leur épanouissement le plus complet.

Le mouvement qui devait ramener les esprits à l'admiration et bientôt au culte exclusif de l'antiquité

1. Cité par J. David, *David*, p. 4.
2. *Artistes et Amateurs*, p. 167.

ne partit pas de France et ne fut pas inauguré par des artistes.

L'impulsion vint d'Allemagne et fut donnée presque simultanément par trois écrivains qui, de points de vue différents et avec une autorité plus ou moins étendue, travaillèrent au même objet.

Lessing publia en 1766 son *Laocoon*, où il témoignait d'un amour profond de l'art et de la pensée antiques, et qui obtint un immense et durable succès.

Vers le même moment, le philologue Heyne, par son enseignement à Gœttingue, par mille mémoires, répandait autour de lui le respect de l'antiquité.

Enfin, en 1764, était édité l'ouvrage capital qui entraîna tout : *l'Histoire de l'art*, où se condensaient la science et la doctrine de Winckelmann. Ce livre célèbre était, à la fois, une histoire et une philosophie. Winckelmann, le premier, avait cherché à rétablir un ordre chronologique parmi les milliers d'ouvrages connus sous le nom générique d'antiques. De plus, et c'est par là surtout que ses conceptions s'imposèrent, plein d'enthousiasme pour les monuments qu'il décrivait, il avait cru trouver en eux le type le plus parfait de la Beauté, telle que les hommes sont capables de la concevoir et de la traduire. Avec une abondance de remarques délicates, avec une conviction communicative, il avait exposé une esthétique dont les Grecs étaient les héros.

Ces idées furent acceptées en Allemagne ainsi

que des oracles. Bientôt elles se répandirent hors de l'Europe centrale et l'Italie même, où Pompeo Battoni soutenait seul le poids des traditions classiques, l'Italie vit des archéologues amateurs créer une agitation, un commerce d'idées et des tendances qui rallièrent bientôt tous les esprits cultivés de la péninsule. Le chevalier Hamilton, le chevalier d'Azara, le comte Milizia, Visconti, étaient les protagonistes les plus distingués de cette mode, qui intéressait à la fois et rapprochait les érudits et les amateurs.

Or, à ce moment, Pompéi et Herculanum avaient commencé à se dégager du linceul sous lequel on les avait crues à jamais ensevelies. Les premières fouilles provoquèrent une universelle curiosité. La vie antique reparaissait dans toute son intimité; les bronzes et les marbres précieux étaient rendus à la lumière, et la peinture antique, dont les *Noces aldobrandines* étaient jusqu'alors le plus important, sinon l'unique témoignage, se révélait par des œuvres très nombreuses, dont quelques-unes étaient considérables.

Cependant, l'impulsion donnée par les érudits s'étendait aussi à l'art. L'Allemagne abandonnait le style rococo. La célèbre Angelica Kaufmann se réclamait des grands maîtres italiens et créait des compositions correctes, gracieuses et affadies. Raphaël Mengs inaugurait un éclectisme prétentieux, et, par la parole ou par la plume, il paraphrasait les idées de Winckelmann.

Cette agitation, ce renouvellement des faits et des idées eurent bientôt leur écho en France, et la France ne se contenta pas de recevoir la bonne parole, elle travailla, elle aussi, à la répandre.

Depuis longtemps, le comte de Caylus, amateur et archéologue enthousiaste, collectionnait, décrivait, gravait tous les fragments antiques qui séduisaient sa fiévreuse curiosité. Jouant auprès de ses confrères de l'Académie de peinture le rôle de Mécène, il s'était mis en tête de relever l'enseignement public et de restaurer le culte de l'antiquité.

D'ailleurs, les recueils de gravures, qui se multiplièrent à ce moment, rendirent accessibles des trésors jusqu'alors inconnus ou dispersés [1].

Au surplus, demander des exemples à l'antiquité, n'était-ce pas, pour des peintres français, renouer une tradition respectable et rendre au Poussin l'autorité dont on l'avait mal à propos dépouillé? « L'artiste, avait dit Félibien, partagera son temps, tantôt à dessiner, tantôt à remarquer ce qui est beau dans Raphaël et tantôt à copier l'antique, sans jamais abandonner le naturel, qui doit être son principal objet, afin de ne se point faire de manière. » Pour révolutionner l'art français du XVIIIe siècle, il suffisait de rétablir cette règle dans son intégrité. David ne fera pas autre chose.

1. On en trouvera une liste dans Benoit, *l'Art français sous la Révolution et l'Empire,* p. 125 et 599; voir aussi Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus,* p. 211.

Ainsi se préparait et grossissait l'orage qui allait emporter l'art des Boucher et des Natoire. Qu'on veuille bien toutefois y faire attention : il ne suffisait pas d'opposer à l'esthétique régnante des idées nouvelles pour briser immédiatement les faux dieux.

Tant qu'il y aurait des boudoirs à décorer, tant que les palais n'auraient pas changé de caractère, Boucher et ses émules devaient conserver leur vogue. Pour les détrôner, il ne suffisait pas d'un changement esthétique, il fallait aussi une évolution dans la société, dans les mœurs.

Cette évolution nécessaire était à la veille de s'accomplir. Avant qu'une tempête terrible eût balayé la société brillante et frivole que condamnaient ses vices, les attaques des philosophes, qui en soulignaient les tares, l'obligeaient à rougir d'elle-même. Louis XV régnait encore et déjà le libertinage, le faste insolent et le luxe malsain n'osaient plus s'étaler. Au nom de la morale, Diderot condamnait « les indécentes et plates marionnettes » de Boucher ; au nom de la morale, il exaltait le génie équivoque de Greuze et se pâmait devant ses compositions sentimentales.

Bientôt les clients allaient déserter les ateliers des maniéristes. Depuis longtemps, d'ailleurs, quelques artistes qui avaient su résister au courant et préserver d'une façon plus ou moins complète leur sincérité, semblaient attendre et préparer cette heure.

C'était Chardin, maître incomparable, dont le pinceau savoureux savait donner du prix à la traduction du plus insignifiant objet et qui, sans aucune affectation, avec une discrétion et une fidélité parfaites, décrivait les moindres scènes de la vie intime ; c'était La Tour, observateur perspicace du masque humain ; c'était Joseph Vernet, dans l'œuvre duquel les travers imposés par l'atmosphère ambiante se marient à la sincérité et à l'observation directe, Vernet qui enseignait à ses élèves le respect de la nature. Grâce à ces maîtres, l'avenir de l'art n'était pas désespéré : ils rendaient possible une rénovation.

Ainsi, au moment où David partit pour Rome, une évolution artistique, fondée sur le retour à l'antique, s'annonçait déjà en Europe et en France ; d'autre part, les aspirations à un relèvement social semblaient lui ménager un terrain propice. Ce mouvement préparatoire n'était pas l'œuvre d'un homme, mais d'une génération, et David y était demeuré absolument étranger. Que lui restait-il donc à faire ? Il lui restait à franchir un pas essentiel. L'art que Winckelmann avait annoncé, que Diderot avait prédit, qu'Angelica Kaufmann et Raphaël Mengs étaient incapables de réaliser, il restait à le créer et à le rendre viable : ce fut l'œuvre de David.

La tradition veut qu'il ait été, dans cette voie, précédé par son maître Vien ; mais cette tradition ne supporte pas l'examen. Vien, artiste médiocre,

s'était éloigné de l'école bruyante de son temps par un besoin de calme, de simplicité, de correction, plutôt que sous l'empire de principes. Encouragé par Caylus, il avait eu de grands succès avec des œuvres qui renfermaient peu de nouveauté, mais qui tranchaient cependant par leur tenue sur la production ambiante. Leur mérite négatif soulignait le mal, mais n'indiquait pas de remède. Plus tard, quand la réforme davidienne eût triomphé, les ennemis et les envieux de David, pour diminuer son rôle, exaltèrent Vien dont ils firent le précurseur de l'École ; David lui-même accepta cette fiction qui donnait satisfaction à l'amour-propre de ses confrères sans affaiblir effectivement son autorité. Le bon Vien, qui ne gênait personne par sa médiocrité et qui s'était toujours fait des amis par l'aménité de son caractère, finit à son tour en vieillissant — et il vécut fort vieux — par se persuader qu'il avait signalé, le premier, la terre promise. C'était là une illusion sénile et qui ne doit pas nous en imposer [1].

Il n'est même pas fort assuré que Vien ait réellement servi de guide à David. On expliquerait mal, en effet, qu'après huit ans d'un enseignement réformateur, David en fût encore au point où nous le montrent ses concours académiques. Il ne semble même pas que les rapports entre le maître et l'élève aient été toujours faciles et l'on peut inférer de la correspondance que le directeur entretenait avec

1. Lire L. Bertrand, *la Fin du classicisme*, VIII, 3.

M. d'Angiviller, qu'il eut souvent besoin d'user à l'égard de David d'un grand tact et de beaucoup d'aménité.

Comment les yeux de David furent-ils dessillés? Peut-être subit-il simplement l'action de cette atmosphère archéologique qui régnait à Rome; peut-être la vue des antiques produisit-elle en lui une sorte de révélation personnelle. Des instincts, longtemps ignorés, se réveillèrent sans doute; il s'aperçut que sa nature le portait plutôt à une peinture mâle et sévère qu'aux fioritures d'une calligraphie gracieuse. N'oublions pas que sa principale vertu était la volonté; rappelons-nous l'acharnement qu'il avait mis à briguer le prix de Rome. Le jour où il se fut mis dans la tête d'abandonner la tradition française et de créer un style sur les modèles antiques, il dut se donner tout entier à cette idée. Il rencontra, d'ailleurs, sur sa route un homme dont on s'est contenté de dire qu'il fut son ami, sans chercher s'il n'avait pu agir sur lui et dont, peut-être, l'action fut décisive. Cet homme était Quatremère de Quincy, le futur auteur de *Jupiter Olympien* et le théoricien du davidisme.

Quatremère avait des connaissances très étendues, des vues très élevées, un esprit philosophique et systématique. Admirateur de Winckelmann, il était au courant de tout ce que David ignorait. Ce fut par lui sans doute que l'esprit nouveau pénétra David, et je ne serais pas éloigné de croire que le voyage

qu'ils firent ensemble à Naples, en 1779, fut décisif pour l'artiste. Les deux amis visitèrent ensemble le sud de l'Italie, Naples, les ruines de Pompéi, et les explications, les commentaires de l'archéologue, ne furent certainement pas sans influence sur l'enthousiasme du peintre[1].

Il est du moins certain qu'à ce moment David traversa une crise morale et physique, qui ne laissa pas que d'inquiéter le pauvre Vien. Il s'était surmené de travail; le climat de l'Italie l'avait fatigué, mais, en même temps, l'esprit semblait malade; l'humeur ombrageuse qu'il avait manifestée dès son arrivée au palais Capranica s'était accentuée. Lorsque M. d'Angiviller eut décidé de prolonger sa pension d'une année, Vien n'osa le lui annoncer tout de suite, de peur d'un refus, et ne se hasarda à le faire que lorsqu'il le vit rétabli.

Pendant cette période de près de cinq ans, les travaux que produisit David sont certainement moins intéressants que l'élaboration qui s'accomplissait en lui. Il fit, comme le lui avait conseillé Vien, de nombreux dessins d'après l'antique. Il dessina plusieurs bas-reliefs de la colonne Trajane, l'*Achille Borghèse, le Faune, l'Amour et Psyché,* du Capitole, copia un peu partout tous les morceaux qui lui tombaient sous la main, fit des calques des recueils d'Hamilton, et rassembla en douze volumes des documents choisis

1. Miette de Villars, *Mémoires de David*, p. 70.

avec plus d'ardeur que de discernement véritable et de sens historique.

Par ces exercices laborieux, il travaillait à se dégager de la *manière française,* contraignait sa main à oublier les tics qu'il avait contractés en France, et s'efforçait de copier avec exactitude et sincérité.

En même temps, il dessinait d'après nature, esquissait sur une page d'album des buffles au repos dans la campagne romaine, ou prenait des vues pittoresques de Rome et de ses environs, sans apporter dans ces études, faites à la plume et lavées à l'encre de Chine, un sentiment bien nouveau, moins soucieux de garder le caractère des monuments que de faire jouer la lumière et les ombres et de produire un effet séduisant, émule de Panini ou d'Hubert Robert.

L'antique et la nature ne partageaient pas seuls ses soins, et il s'inspirait des peintres les plus réputés alors en Italie. Plus tard, dans une déclamation curieuse, il a attribué à Raphaël une influence capitale sur ses idées, mais il n'est pas sûr qu'il ait été très sincère, ou bien il se faisait illusion sur la crise qu'il avait traversée. S'il s'adressa à Raphaël, ce fut, tout au plus, au maître de la *Transfiguration* et de la *Sainte Cécile*, et il prit surtout conseil des Bolonais, auxquels, il ne demandera, au reste, que des leçons de couleur. La palette chatoyante des petits maîtres ne s'accordait plus avec un dessin réformé au contact des marbres gréco-romains. Les

Cliché Braun, Clément et Cie,

LE SERMENT DES HORACES (1784)

Musée du Louvre.

Bolonais lui apprirent à dédaigner le *fade coloris* de l'école française, et il chercha à s'assimiler cette *manière brune et noire* que l'on méprisait à l'Académie. Peut-être demanda-t-il davantage au Dominiquin et au Guide. Certains de ses travaux, et des plus importants, semblent montrer qu'il faillit être entraîné dans le sillage de Bologne.

Les envois qu'il fit de Rome, pour se conformer aux règlements, reçurent l'accueil le plus bienveillant des académiciens. Ceux-ci ne parurent pas soupçonner les tendances révolutionnaires de leur pupille, lui adressèrent, sans acrimonie, des observations parfois justifiées, et lui reprochèrent seulement « les masses d'ombres..., aussi obscures que si la scène se passait la nuit, et les clairs peu étendus ».

En 1777, il envoyait un *Triomphe de Paul Émile*, et, en 1778, des *Funérailles de Patrocle*, qui sont également perdus. A ces esquisses étaient jointes deux académies, que David conserva toute sa vie dans son atelier, comme témoignages de ses études. On leur donne les noms traditionnels de *Patrocle* et d'*Hector*. L'attitude du *Patrocle* est tout artificielle, et l'effort pour étaler des connaissances anatomiques y apparaît trop. L'*Hector*, dont la pose est mieux venue, est modelé avec une souplesse à laquelle David renonça par la suite ; la facture en est libre, les contours sont presque flous. La couleur, dans les deux académies, est sourde, neutre, sans saveur.

L'envoi de 1779 est un *Saint Jérôme*. Le travail,

interrompu par la maladie, a été achevé au retour de Naples. Les académiciens regrettent d'y trouver de la sécheresse et y désireraient « un caractère plus grand et plus noble », ce qui veut dire qu'ils sont choqués par l'étude trop sévère du modèle et par l'absence de ces grandes draperies flottantes auxquelles leurs yeux sont accoutumés. Bien qu'il revienne de Pompéi, David semble très peu préoccupé des Grecs. Il songe aux Bolonais, peut-être aussi à l'*Ermite endormi* de son maître Vien. Le Dominiquin retrouverait, dans *Saint Jérôme,* non seulement un de ses héros favoris, mais quelque chose de sa propre manière : l'air inspiré du saint, son geste théâtral, sa tête hirsute de vieux modèle, le scrupule avec lequel est peint ce corps déformé par l'âge, les accessoires mêmes, tête de mort, crucifix, lion de fantaisie, tout cela serait digne d'un disciple des Carrache.

Le même caractère se remarque dans le *Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés,* que David acheva en 1780 pour le Lazaret de Marseille. David n'était pas fait pour peindre des tableaux de sainteté ; son imagination positive manquait d'au-delà. Il se contenta, pour le groupe de la Vierge et de l'Enfant, d'amalgamer des souvenirs corrects. Le saint Roch n'est qu'un modèle d'atelier. La verve ne se retrouve que dans l'exécution du groupe des pestiférés : le malade étendu au premier plan est d'une belle venue, et peut-être Gros s'en est-il souvenu dans ses *Pestiférés de Jaffa.*

Tel qu'il est, ce tableau provoqua la surprise des camarades de David, peu habitués à tant d'austérité. Exposé à Rome, *Saint Roch* eut un vif succès. Pompeo Battoni déclara que, depuis cinquante-quatre ans qu'il résidait à Rome, il n'avait vu aucun ouvrage de cette valeur et supplia David de rester dans un pays où il développerait son génie au lieu de retourner en France où il se perdrait.

Malgré ces éloges si flatteurs, malgré la notoriété dont il était désormais entouré, le David véritable ne s'était pas encore révélé. Il ne devait pas ramasser les pinceaux des peintres de Bologne ; mais il ne se déclara qu'à son retour à Paris.

Il rapportait en France l'esquisse d'un portrait et les dessins préparatoires d'une grande composition. Il acheva ces deux toiles dans les premiers mois de l'année 1781 et les présenta aux suffrages de l'Académie qui lui donna, sur le champ, le titre d'agréé (24 août 1785). Ce titre lui permettait d'exposer désormais aux Salons annuels, et, par une faveur spéciale, il fut autorisé à faire porter immédiatement ses ouvrages à l'exposition, qui était ouverte déjà depuis plusieurs jours.

Les trois figures académiques, l'esquisse des *Funérailles de Patrocle,* le *Saint Roch*, figurèrent donc au Salon de 1781, et, à côté de ces œuvres, deux toiles capitales qui ouvraient l'avenir : *Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui au*

moment qu'une femme lui fait l'aumône et le *Portrait de M. le comte Potocki à cheval.*

Au pied d'un monument de noble architecture, Bélisaire aveugle, couvert d'un pauvre manteau, est assis sur une pierre : il implore la charité publique et tend une main suppliante, tandis qu'un enfant, blotti contre lui, offre aux aumônes le casque jadis glorieux. Une femme s'approche pour déposer son obole. Elle écarte le voile qui cachait son visage pour voir et, peut-être, saluer l'illustre proscrit. Cependant, un soldat qui passe reconnaît son ancien chef et, frappé de stupeur, s'arrête en levant les bras au ciel. Au fond, des remparts, un obélisque, un temple, des fabriques, occupent l'horizon que ferment des collines ondulées. Tel est le thème ; thème austère traité avec austérité. Rien n'y délasse le regard : la scène est calme, tranquille, silencieuse ; l'harmonie, volontairement atténuée, est faite de tons presque décolorés.

Cette sobriété, cette discrétion qui, aujourd'hui, peuvent nous sembler tristes, apprêtées ou froides, cette tenue classique, frappèrent violemment les spectateurs de 1781. *Bélisaire* obtint un véritable triomphe : on y vit la négation de l'art pompeux, factice, tout de dehors dont on était saturé sans se l'être encore avoué. L'œuvre arrivait à son heure. Elle répondait à un besoin de régénération qui travaillait alors toute la société et les arts comme le reste. *Bélisaire* enterrait une période d'art périmée.

Cette grande toile était portée par les événements plus que par son mérite véritable, mérite très grand, sans aucun doute, mais insuffisant à en expliquer le succès. Au fond, il n'y avait rien là d'absolument nouveau. Par le cadre, par le sujet, par la facture, ce n'était guère que le travail d'un arrière-neveu de Poussin. Que de reproches, d'ailleurs, à formuler ! Le caractère indécis des figures à moitié copiées sur le modèle, à moitié idéalisées, les nus traités d'un pinceau si dur que les chairs paraissaient de bois, la faiblesse inharmonique de la couleur, ces quatre personnages si mal groupés qu'ils semblaient à l'étroit sur cette immense toile, et, par dessus tout, le soldat, mal étudié, qui ne tenait pas debout. David, lui-même, aperçut quelques-uns des défauts de son ouvrage ; dans la réplique réduite qu'il peignit trois ans plus tard, il refit entièrement le soldat et le campa, cette fois, avec plus de bonheur.

Le succès de *Bélisaire,* l'importance que cette toile eut aux yeux des contemporains, ne doivent pas nous faire négliger le portrait du comte Potocki, portrait qui, s'il ne marquait pas une époque dans l'art français, était, lui aussi, décisif, dans l'évolution de David.

Pendant son voyage à Naples, David avait assisté à une chasse de Ferdinand IV ; au cours de cette chasse, durant une halte, le comte Potocki s'était offert à dresser un cheval qui passait pour indomptable et, à force de sang-froid et de souplesse, il était

parvenu à se rendre maître de la bête rétive. David, frappé par cette scène, représenta le comte Potocki en manches de chemise, monté sur le cheval dompté et saluant les spectateurs. L'effort que l'écuyer vient de faire n'est plus marqué que par le négligé de son costume : il parade avec élégance et offre aux regards des lignes souples et sereines.

Ce portrait, l'un des plus beaux que David ait peints, témoignait de qualités que *Bélisaire* laissait ignorer et qui frappèrent moins les curieux de 1781. Il montrait l'artiste très impressionnable aux scènes de la vie qui l'entourait, capable de les fixer sur la toile avec leur caractère de vérité, tout en leur donnant une sorte de tournure grandiose.

David était double : par le *Bélisaire* et par le *Portrait du comte Potocki*, c'était l'auteur futur des *Horaces* et des *Sabines*, mais aussi celui du *Sacre* et de tant de portraits célèbres, dont le Salon de 1781 venait de consacrer la gloire naissante et l'autorité.

CHAPITRE III

DE « BÉLISAIRE » A « BRUTUS »

(1781-1789)

David affirme son orientation nouvelle. — *Andromaque*, *le Serment des Horaces*, *la Mort de Socrate*. — *Brutus*, *Pâris et Hélène*. — Sa réputation ; succès de ses idées.

la suite du Salon de 1781, quelques jeunes gens étaient venus demander une direction à David et celui-ci leur avait ouvert son atelier[1]. Parmi ces élèves de la première année, se trouvaient l'illustre Girodet, Fabre, peintre distingué et froid, le bienfaiteur du musée de Montpellier, le graveur Wicar, collectionneur infatigable dont la ville de Lille a hérité, et, le mieux doué de tous, Germain Drouais, enfant précoce marqué par le génie et malheureusement aussi par la mort.

Devenu chef d'école, qu'allait apprendre David à ses élèves ? Il avait trente-trois ans, il était célèbre et pourtant on ne peut dire que sa route fût, dès

1. Sur cet atelier, cf.: Delécluze, *David*, passim ; Goncourt, *la Société française pendant le Directoire*, p. 279.

lors, parfaitement assurée. *Bélisaire* fermait une période de crise ; il sortait libre, mais, dans l'élaboration d'un style personnel, il n'était encore qu'au point de départ. C'est dans les années qui suivirent, de 1781 à 1789, qu'il se détermina définitivement.

Bélisaire paraissait indiquer quelques velléités de renouer la chaîne des temps, de réhabiliter le XVIIe siècle. David allait-il retremper l'École dans le passé ? Il ne revint pas en arrière et ne prit le mot d'ordre ni du Poussin, ni de Bologne.

Il avait rapporté d'Italie un dessin qu'il n'exposa qu'en 1783, soit qu'il ait craint, en 1781, d'effaroucher le public, soit qu'il ne lui ait pas d'abord attribué, lui-même, son importance véritable : *le dessin d'une frise selon le genre antique*. Ce modeste essai, contemporain du *Bélisaire*, et qui passa presque inaperçu, était plus significatif pour l'avenir que le *Bélisaire* même, et résolvait bien des problèmes que le tableau triomphal laissait irrésolus.

Sur un fond uni, un guerrier nu, coiffé d'un casque à crinière, brandissait un glaive sur son adversaire tombé à ses pieds. Minerve casquée, armée de la lance et de l'égide, et Hercule, appuyé sur sa massue, contemplaient le combat, tandis que les trois Parques, nues et échevelées, s'apprêtaient à couper le fil auquel était attachée la vie du vaincu.

La composition, le dessin, tout était combiné pour donner l'impression d'un bas-relief de marbre. Malgré quelques défaillances, bien que le groupe des

La Mort de Socrate (1787).

Collection Bianchi.

Parques fût d'un style hybride et d'un effet désagréable, David ne devait, en somme, jamais retrouver dans aucune de ses œuvres une intelligence aussi complète de l'antiquité.

C'est dans ce dessin qu'il faut lire l'ambition qui allait désormais diriger les efforts de David. L'intention était évidente : il avait voulu, ainsi qu'il l'avouait avec naïveté plus tard pour d'autres productions, faire une œuvre que les Romains et les Grecs n'eussent pas désavouée. Le but était net; les moyens pour le réaliser restaient obscurs, et la suite des ouvrages que David allait entreprendre devait témoigner, dès lors, de son incertitude dans la poursuite d'un objet constant.

En 1783, il exposait *la Douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari.* Ce tableau n'obtint qu'un demi-succès et ne devint jamais populaire. Pourtant, il détermina la carrière artistique de Gros, et David le considéra toujours comme un de ses bons ouvrages. Le souci archéologique éclatait avec évidence et le grand casque à panache d'Hector excita des sourires. Le corps d'Hector était une étude de cadavre, dont les dessins préparatoires attestent la conscience ; mais l'ensemble était un peu compassé et froid. David n'était pas fait pour rendre les émotions féminines : il n'y a presque jamais réussi.

Le 23 août 1784, il fut, sur ce morceau, reçu aca-

démicien et, l'année suivante, il exposait *les Horaces*.

C'est au théâtre, en écoutant les vers de Corneille, que David fut inspiré. Il imagina, d'abord, une scène grandiose, tumultueuse, qu'il esquissa dans un dessin magnifique. Sur le Forum, devant le roi entouré de ses licteurs, en présence d'une foule menaçante, près du corps de sa fille pleurée par ses compagnes, le vieil Horace défendait son fils. Celui-ci, calme, dédaigneux, le sourcil froncé d'une inflexible résolution, attendait le verdict du peuple. Ce projet fut abandonné sur l'avis des amis du peintre, de Sedaine, de Trudaine, qui le trouvèrent, on ne sait trop pourquoi, peu pittoresque. Nous pouvons regretter qu'il n'ait pas été exécuté, d'autant qu'il n'eût pas empêché la réalisation de la scène à laquelle David s'est enfin arrêté.

L'œuvre est trop célèbre, trop présente à toutes les mémoires, pour qu'il soit nécessaire de la décrire. Malgré les sarcasmes qui lui ont été prodigués, en dépit de ses défauts, elle est restée et elle restera, parce qu'elle est fortement caractérisée. Il y règne, dans la pensée, dans l'exécution, dans la facture, une incroyable tension. La composition, volontairement simplifiée, le paraît encore davantage, parce que l'œil élimine le groupe insignifiant des femmes ; cela n'est certainement pas antique, comme le croyait David, mais cela est assurément cornélien. Surtout, c'est Rome telle que la voyaient les contemporains de David, telle qu'ils avaient appris à la connaître

dans Rollin, telle que l'avait évoquée la prosopopée de Fabricius.

Il ne faut pas oublier, quand on contemple aujourd'hui ces personnages au corps disloqué, au geste roide et mécanique, qu'il y avait, en eux, en 1785, une flamme qui se communiquait aux spectateurs.

David avait voulu retourner à Rome pour achever son tableau. Marié depuis 1782, son beau-père, M. Pécoul, lui avait fourni l'argent du voyage. Il avait travaillé avec acharnement, recommençant jusqu'à vingt fois le pied droit de l'aîné des Horaces. Il était soutenu et aidé par son élève favori, son ami et son orgueil, Drouais, qui, de son côté, préparait à ce moment *Marius à Minturnes*. *Les Horaces,* exposés à Rome, eurent un succès plus grand que *Bélisaire*. Pompeo Battoni, d'Azara, Hamilton, Visconti, tous ceux qui avaient annoncé la révolution artistique, Angelica Kaufmann qui l'avait entrevue, Quatremère de Quincy qui avait dirigé les pas de son ami, tous les disciples de Winckelmann y applaudirent, et l'enthousiasme ne fut pas moindre au Salon de 1785, à Paris.

Il y avait, dans *les Horaces,* quelque chose qu'on pouvait soupçonner dans *Bélisaire,* mais qui avait manqué à *Andromaque :* une idée forte soutenant l'œuvre et par laquelle l'exécution devenait une auxiliaire de la pensée.

Ce fut Trudaine qui fournit à David le sujet de l'ouvrage qui devait marquer son effort culminant

durant cette période. Il lui commanda *la Mort de Socrate*. Le tableau parut au Salon de 1787 et son succès dépassa tous les triomphes que David avait déjà remportés. Aux yeux des contemporains, David fut définitivement classé hors pair.

Certes, on peut nier l'art même dont *Socrate* était la manifestation et condamner *à priori* tous les sujets anciens et les tableaux à peplums et à toges ; mais, si l'on consent à le regarder, si l'on a assez de sens historique pour retrouver, un instant, les sentiments des hommes de 1787, on reconnaîtra, dans cette composition célèbre et digne de l'être, un effort capital.

Production d'un très grand esprit, sinon d'un très grand peintre, la composition est d'une admirable ordonnance ; David n'en fit jamais d'aussi complète, et peu de peintres en ont conçu d'aussi lucides. Mais le dessin, l'exécution, ne valaient pas mieux que dans les œuvres ordinaires de David ; on l'accusait d'avoir caressé avec trop de soin les formes, d'avoir cherché le fini et le léché et de n'avoir pas eu la liberté de pinceau convenable à un grand ouvrage. Il n'est pas très assuré qu'il n'y eût dans les travaux qui furent exposés, cette année-là, par les émules de David, plus de savoir-faire, et chacun reconnaissait, par exemple, que Drouais, son élève, était plus habile ouvrier que lui.

Mais le mérite de *Socrate* n'était pas là. Il résidait dans l'admirable convenance entre la pensée

exprimée et les moyens employés pour la traduire. Je ne parle pas de certains artifices ingénieux, de ce geste de Socrate dont la main cherche la coupe sans la saisir, trait suggéré par André Chénier et sur lequel on s'est trop extasié. Je parle de la noble gravité qui règne dans toute cette scène, du contraste, parfaitement observé entre le philosophe si calme et ses disciples, les geôliers mêmes, de la variété des attitudes par lesquelles les différents degrés de la douleur sont exprimés, de l'aspect dépouillé, nu, triste en un mot, de cette toile qui invite au recueillement.

Toutes ces qualités, mille fois signalées, ne sont pas, à proprement parler, des qualités de peintre; elles ne viennent pas au bout du pinceau : ce sont des intentions philosophiques, raisonnées, logiques, telles que Poussin eût pu les concevoir, des vertus auxquelles Vénitiens ni Flamands n'ont jamais pensé et qui appartiennent à un génie raisonneur comme le nôtre.

J'ai prononcé le nom de Poussin; maintes fois il a été évoqué devant cette toile, et l'on a surtout rappelé *le Testament d'Eudamidas ;* mais, H. Delaborde l'avait fait remarquer, la ressemblance n'est pas complète. Chez Poussin, il y a, sous la discrétion de la tenue extérieure, une sensibilité qui donne à l'œuvre un caractère humain. Le caractère d'humanité manque un peu chez David. Chez lui, « l'inspiration semble venir tout entière de la tête..., l'élan du cœur,

l'accent ému, la puissance expressive, voilà ce qui fait défaut à une œuvre si robuste d'ailleurs et si grave [1] ». Travail cérébral, au reste, mais non déclamatoire.

Dans *Socrate* comme dans les *Horaces*, David avait prétendu à la vérité archéologique; mais il avait procédé avec une prudence extrême; le costume était peu accusé, le décor réduit à la dernière simplicité. Il se montra plus hardi en travaillant au *Brutus*, dont il avait reçu la commande de M. d'Angiviller.

Ce tableau est assurément l'un des moins heureux qu'ait signés David. La pensée y est forte, mais elle ne s'exprime pas par des moyens pittoresques.

La composition manque d'unité, le groupe des femmes est faible et la seule figure de Brutus intéresse. On regrette presque que David n'ait pas coupé sa toile et n'en ait pas conservé uniquement la méditation de Brutus devant la statue de la Patrie.

Mais cette œuvre imparfaite marque une étape importante dans la réalisation des conceptions esthétiques de David. Amené à représenter une scène d'intérieur, il ne put, ainsi qu'il l'avait fait auparavant, réduire à rien les accessoires, et, comme il ne trouvait pas autour de lui de modèles, comme sa conscience lui défendait d'imaginer des formes dont il ne pourrait, tout au moins, affirmer la vraisemblance, il fit faire par le célèbre ébéniste Jacob, sur ses dessins, des meubles qu'il copia ensuite dans son

1. Delaborde, *David et l'École française (Revue des Deux-Mondes,* 15 mai 1855, p. 753).

tableau. Ces meubles, prototypes du style Empire, restèrent dans son atelier pour l'édification de ses élèves, témoignages de bonne volonté plus que de perspicacité historique, et plus capables de montrer l'idée qu'on se faisait de la Rome antique que d'éclairer sur l'antiquité même.

David avait usé des mêmes scrupules, réalisés d'une façon plus fantaisiste encore, dans un second tableau exposé aussi en 1789, et qui fut victime des mêmes circonstances dont *Brutus* bénéficia, *les Amours de Pâris et d'Hélène,* que lui avait commandé le comte d'Artois. Dans *Brutus,* une colonnade de style dorique romain, empruntée à Vignole, évoquait, sans précision, la Rome du VIe siècle. Ici, pour traduire la Grèce homérique, David peignit un pavage de marbres rares, un trépied pompéien, des meubles ornés de palmettes, de guirlandes et de bas-reliefs et, dans le fond de la salle où le berger du mont Ida séduisait la reine de Sparte, la tribune des cariatides du Louvre, considérée comme une évocation parfaitement pure du style grec.

Le moment n'était pas favorable aux idylles. Théocrite était, en 1789, moins populaire que Plutarque, et puis David, dans ce sujet passionné, n'avait pas su dépouiller sa froideur. Il manquait à cette scène intime un peu de véritable tendresse. Au point de vue technique, cependant, ce tableau allait plus loin que *Brutus* et complétait, s'il ne l'achevait pas, l'évolution inaugurée par *Bélisaire.*

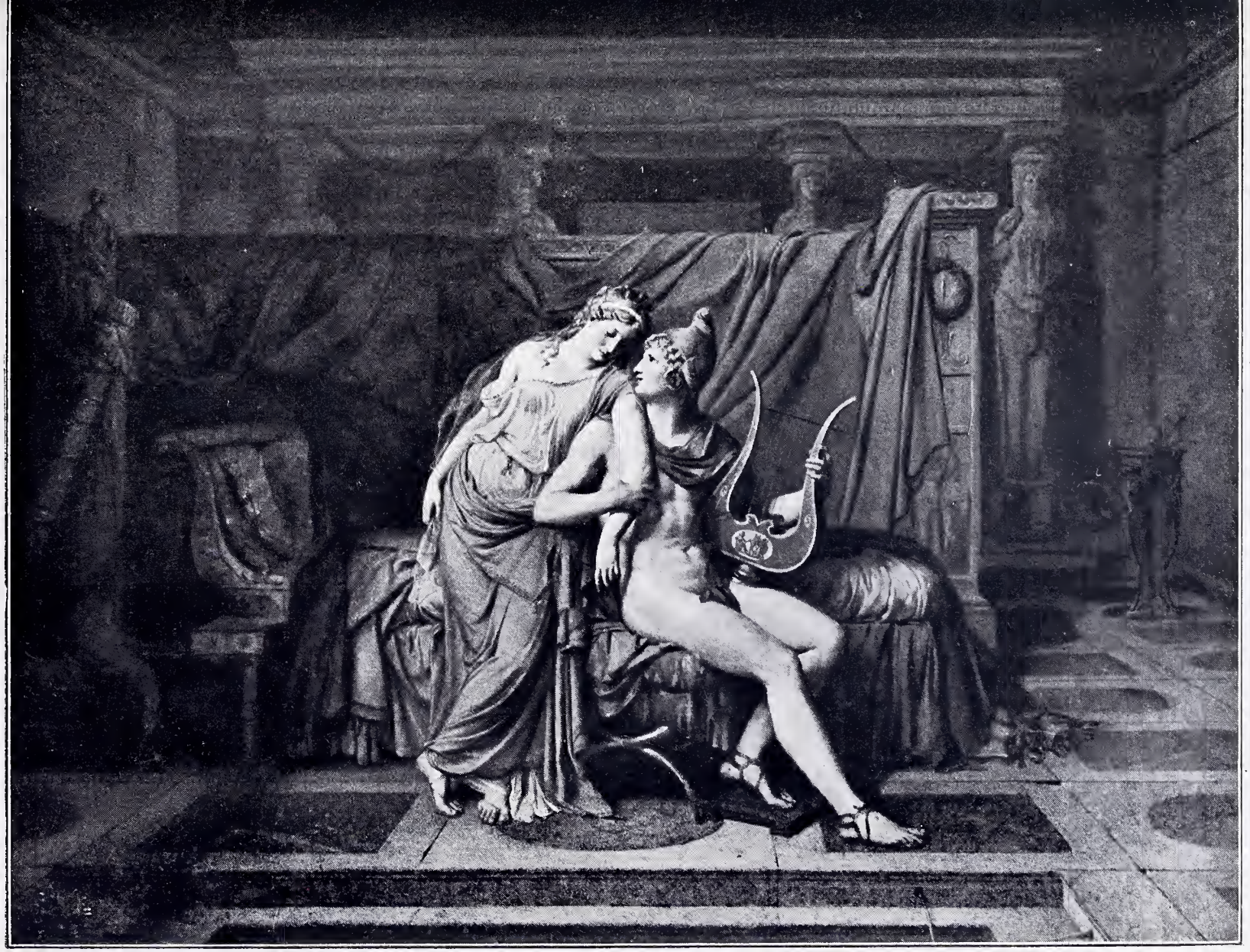
Tout d'abord, entraîné par son sujet, David avait renoncé à ce coloris lugubre et lourd qu'il avait adopté par réaction contre les gammes claires de l'Académie ; sans cesser de modeler vigoureusement et de suivre le dessin avec précision, il revenait à des harmonies plus gaies, un peu vulgaires peut-être. D'autre part, autorisé à cette hardiesse par le caractère presque mythique de son héros, il avait, pour la première fois, peint un personnage entièrement nu et ceci avec le souci de le doter d'une beauté parfaite : effort remarquable dont la signification échappa alors, et dont David ne devait lui-même souligner l'importance que dix ans plus tard, quand il peignit les *Sabines*.

Au moment où il achevait ces ouvrages, à la veille de la Révolution, David était le plus réputé des peintres de la France. Il exerçait sur ses élèves un incroyable ascendant. Il avait inspiré à Germain Drouais une admiration fanatique. Ses disciples commençaient à être ses émules et partageaient avec lui la faveur du public.

L'engouement pour l'antique dont il était le champion était devenu universel. Le XVIIIe siècle était complètement discrédité.

En vain les académiciens résistaient ; la jalousie des *perruques* n'arrêtait pas le courant. Aux Salons annuels, les tableaux de style pseudo-antique se multipliaient.

Sous Louis XV, M. de Marigny avait décidé de commander annuellement aux artistes les plus



Cliché Braun, Clément et Cie.

LES AMOURS DE PARIS ET D'HÉLÈNE (1788)

Musée du Louvre

distingués des tableaux d'histoire dont la destination resterait indéterminée. Cette mesure administrative, maintenue jusqu'en 1789, contribua au succès des idées nouvelles. Les artistes furent arrachés complètement aux exigences décoratives qui avaient caractérisé l'art du début du siècle. La production des « tableaux de musée » se trouva encouragée. Les ouvrages de David n'étaient pas autre chose.

De la peinture, la réforme s'était étendue aux autres arts. Ramey et Chaudet la préparaient pour la sculpture, Percier pour l'architecture. L'art décoratif se pénétrait d'antiquité. Avant le style Empire, le style Louis XVI réhabilitait les motifs antiques : triglyphes et bucranes. Les panneaux des salons étaient peints en *genre étrusque*[1]. Le costume, la coiffure se réformaient.

Certes, David n'avait pas créé ce mouvement, mais il en était la manifestation la plus éclatante, et nul plus que lui n'avait contribué à l'imposer.

Dans ces années dont l'orage va rompre le calme, David vit paisiblement dans sa famille, près de ses élèves et de ses amis. Il est père de famille, il jouit de l'amitié de Sedaine et est reçu chez le duc d'Orléans, où il rencontre Mme de Genlis. Il aime ses élèves et participe volontiers à leurs plaisirs. Les incidents de sa vie artistique sont les seuls qui marquent dans son existence.

1. Goncourt, *la Société sous la Révolution*, p. 40.

CHAPITRE IV

DAVID RÉVOLUTIONNAIRE

(1789-1794)

Affinités entre la Révolution et la réforme davidienne. — David conventionnel. — Son rôle politique. — Il met son influence au service de l'art et des artistes. — Organisation des fêtes révolutionnaires. — Tableaux révolutionnaires.

Au moment où s'ouvre le Salon de 1789, les États Généraux ont été réunis, la Bastille est prise, et de jeunes artistes, vêtus, avec l'autorisation de La Fayette, en gardes nationaux, font la police de l'exposition.

La préoccupation politique emporte tout, et le grand succès est pour *Brutus*.

Ce qu'on y admire, c'est moins le talent déployé par l'artiste que le sujet qu'il a traité. En méditant la leçon patriotique de ce tableau, on se souvient du *Serment des Horaces*, et, dès ce moment, se constitue cette croyance que David est un précurseur de la Révolution, croyance répétée par les journaux et, portée, le 28 octobre 1790, par Dubois-Crancé, à la tribune des Jacobins. David, sans doute, n'avait pas

songé à jeter un défi à la royauté dans un tableau que la Cour lui avait commandé. Mais il est vrai que l'évolution qu'il avait accomplie participait au mouvement général qui provoquait la Révolution, dont il se trouvait être un facteur inconscient et à laquelle il était, par une sorte de fatalité, appelé désormais à concourir.

Il avait été, sans s'en apercevoir, entraîné par un courant qui préparait la Révolution, quand il avait rompu avec un art lié étroitement à une société aristocratique et immorale. Ce qu'il avait fait au nom des principes esthétiques allait être interprété comme une réforme républicaine.

Sous l'influence de Winckelmann, il avait choisi ses sujets dans l'antiquité grecque et surtout romaine. Son esprit positif l'avait écarté de la mythologie et c'est l'histoire qu'il avait interrogée. Cette histoire, il l'avait conçue comme on le faisait autour de lui, à travers les récits de Plutarque et les vertueuses tirades de Rollin. Sans y mettre de parti pris — et le choix de sujets tels que *Andromaque* ou *Pâris et Hélène*, témoigne de son indifférence — il avait été amené à exercer sa verve sur des thèmes auxquels on pouvait attribuer une signification patriotique ou morale : *Horace, Socrate, Brutus*, sans parler des esquisses auxquelles il avait travaillé sans les pousser jusqu'à l'exécution : *Régulus* ou *Coriolan*.

Il était naturel et nécessaire qu'il en fût ainsi, et Drouais, quand il peignait *Marius à Minturnes*,

Regnault, quand il représentait *l'Éducation d'Achille* et le brave Brenet quand il illustrait *la Continence de Scipion*, n'avaient pas procédé autrement. Rien d'étonnant à ce que l'on tirât des thèmes édifiants d'une histoire qui avait alors le caractère d'une morale en action.

Que David, dans ce commerce, se fût exalté, qu'à son insu et d'une façon inconsciente, il se fût pénétré d'idées révolutionnaires, cela n'a rien encore qui puisse suprendre. Au surplus, Volney, Lameth et Barnave, qu'il avait rencontrés chez le duc d'Orléans, n'avaient pas manqué de l'initier aux idées de réforme qu'ils avaient empruntées aux philosophes et à l'exemple de l'Angleterre. Enfin, par les dispositions de son esprit de logicien enthousiaste et impressionnable, David était marqué à l'avance pour la Révolution.

Le 7 septembre 1789, Mme David figurait parmi les femmes qui vinrent à Versailles faire l'hommage patriotique de leurs bijoux à la nation. David prenait ainsi position, mais ce furent des causes indirectes qui l'arrachèrent à son atelier et l'amenèrent à jouer un rôle politique actif.

L'Académie de peinture, fondée en 1748, était un corps jaloux de ses prérogatives. Les académiciens avaient seuls le droit d'exposer aux Salons annuels. Parmi eux régnaient de graves inégalités. Les agréés n'avaient aucune part aux délibérations de l'Académie. Les académiciens en titre élisaient

Cliché Braun, Clément et Cie.

Les Licteurs rapportant a Brutus les corps de ses fils (1789).

Musée du Louvre.

les officiers et c'étaient ces officiers, à la tête desquels se trouvait un directeur, qui réglaient à leur gré les intérêts des artistes, entretenaient des rapports avec le surintendant, choisissaient les programmes et dirigeaient l'enseignement officiel donné à la jeunesse.

Toutes ces différences n'avaient pas choqué sous l'ancien régime. Elles parurent révoltantes le jour où la Révolution eut agi sur les esprits, et l'Académie se vit attaquée dès 1789.

David aimait peu les académiciens ses confrères ; il rencontrait chez eux une hostilité qui ne se dissimulait pas toujours, et détestait l'enseignement donné par l'Académie. D'ailleurs, dès le début de sa querelle, il se trouva personnellement intéressé. Les élèves de l'Académie avaient demandé l'exposition posthume au Salon des œuvres de Drouais et l'organisation de séances mensuelles de dessin d'après l'antique. Les deux requêtes furent repoussées.

David, blessé dans ses doctrines, blessé surtout dans la vénération qu'il avait gardée pour la mémoire de Drouais, se joignit alors à quelques-uns de ses confrères pour demander une révision des statuts de l'Académie. Les officiers opposèrent à cette réclamation une fin de non recevoir. Les partisans d'une réforme ne désarmèrent pas : ils tinrent des réunions dans lesquelles ils proclamèrent David leur président et précisèrent leur programme ; ils demandaient d'abord l'égalité entre tous les académiciens, puis

l'accès libre des Salons pour tous les artistes. L'obstination des officiers rendit toute conciliation impossible et, dès ce moment, l'existence même de l'Académie de peinture fut menacée.

Au cours de la dispute, les dissidents furent amenés à chercher appui dans les forces politiques : ils s'adressèrent à la Commune de Paris, à l'Assemblée nationale et aussi au Club des Jacobins, et se présentèrent comme les champions de la liberté dans le domaine de l'art.

Le nom de David, célèbre parmi les artistes et les amateurs, fut ainsi porté dans le peuple comme celui d'un homme généreux qui poursuivait la suppression de privilèges dont il jouissait lui-même. Aussi, quand Dubois-Crancé proposa aux Jacobins de rendre impérissable le souvenir de la séance du Jeu de Paume, en confiant au « plus énergique pinceau » le soin d'en retracer l'image, c'est David qu'il désigna à leurs suffrages. Les Jacobins commandèrent à David une toile dont la gravure devait être répandue à travers l'univers.

Le Salon de 1791, ouvert à tous les artistes et organisé par une commission dont David avait fait partie, consacra la gloire civique du peintre. L'exposition avait un caractère rétrospectif. David y replaça sous les yeux du public *Horace, Socrate*, *Brutus,* sur lesquels reposait sa réputation politique, et leur joignit le dessin du *Serment du Jeu de Paume.*

Le 27 septembre 1791, l'Assemblée nationale,

sur la proposition de Barrère, décréta que le tableau du Jeu de Paume serait achevé aux frais du trésor public et « placé dans la salle du Conseil législatif, où il représenterait sans cesse aux représentants de la nation le zèle et l'énergie qu'ils doivent avoir ».

David, mis en relation avec les députés, lié avec Marie-Joseph Chénier, qu'il aidait pour la mise en scène du *Caïus Gracchus*, fréquentait d'une façon chaque jour plus assidue le Club des Jacobins. Il fut un des promoteurs et des organisateurs de la fête en l'honneur des Suisses de Châteauvieux. Cette initiative, qui lui aliéna André Chénier, mit le sceau à sa popularité. Porté sur la liste des électeurs en août 1792, il fut, le 17 septembre, élu député de Paris à la Convention nationale.

David alla siéger parmi les montagnards. Peu doué pour l'éloquence, paralysé d'ailleurs par l'infirmité qui le défigurait et le contraignait au bégaiement, il s'excusait d'être plus habile avec le pinceau que par la langue et n'intervint guère, dans les questions de politique générale, que par des exclamations et des interruptions dont la violence traduisait sa passion.

Il était au dernier degré de l'exaltation politique. Il vota la mort de Louis XVI. Le 13 février 1793, lorsque les Girondins firent décréter Marat d'accusation, il se leva pour le défendre et se jeta au milieu de l'Assemblée en criant : « Je vous demande que

vous m'assassiniez... je suis un homme vertueux... la liberté triomphera ! — Que prouve l'action de David, répliqua froidement Pétion ? Rien ; le dévouement d'un honnête homme en délire et trompé... Tu t'en apercevras, David ! — Jamais ! repartit le peintre. »

Cette ardeur lui valait l'amour de la Montagne. D'ailleurs, Robespierre, qui sentait en lui une force et qui avait besoin de son concours, le soutenait et le flattait : « Il me faisait bien plus la cour, dira plus tard David après le 9 Thermidor, qu'on ne peut dire que je la lui ai faite ».

Le 2 octobre, il est nommé membre du comité d'Instruction publique ; le 18, de la commission des Arts ; du 17 juin au 14 juillet 1793, il préside le Club des Jacobins ; le 25, il est élu secrétaire de la Convention ; le 13 septembre, il est membre du Comité de Sûreté générale ; enfin, du 16 nivôse au 1er pluviôse an III (5 au 20 janvier 1794), il préside la Convention nationale.

Quel fut son rôle au Comité de Sûreté générale ? Il est probable que, dépourvu de toute préparation aux affaires, il ne dut pas y avoir grande action. Il n'en partage pas moins les responsabilités des hommes auxquels il associa son nom. Il a affirmé que jamais il n'avait pris l'initiative d'une persécution, et cette affirmation n'a pas été démentie.

A l'Assemblée, il était intervenu, le 26 octobre 1792, pour demander des récompenses nationales en

Le Serment du Jeu de Paume (1791).

Dessin. — Musée du Louvre.

faveur de Lille et de Thionville. C'est la seule mesure politique qu'il ait proposée.

Il est pourtant un point sur lequel on aimerait que la lumière fût faite. David a été accusé de s'être mêlé aux Robespierristes, qui exercèrent une pression directe sur le Tribunal révolutionnaire et provoquèrent l'assassinat juridique de Danton et de ses amis. S'il a vraiment commis ce crime, sa passion et la sincérité de ses convictions ne le peuvent excuser. Mais le doute plane, et nous ne devons ni l'absoudre ni le condamner[1].

Il fut jusqu'au bout l'admirateur et le collaborateur fidèle de Robespierre. Le 8 thermidor, à la veille de l'orage décisif, quand Robespierre vint relire son discours aux Jacobins et se déclara prêt à boire la ciguë : « Nous la boirons tous avec toi ! » s'écria David. Si, le lendemain, une indisposition ne l'avait retenu loin de l'Assemblée, il est probable que le peintre de *Brutus* et des *Horaces* eût été décrété d'arrestation et guillotiné. Le 9 Thermidor finit brusquement sa carrière politique.

J'ai essayé de résumer ces faits avec exactitude. La plupart des historiens de David, ennemis de la Révolution ou hostiles aux hommes de 1793, ont éprouvé le besoin de déplorer l'égarement du peintre. Je ne partage pas leurs sentiments, mais il me semble hors de propos de faire ici l'apologie de l'action poli-

1. Voir Tournier, *Vadier*, p. 127.

tique de David ; sa cause rentre dans un procès plus général ; il est inutile de la plaider isolément.

Il importe, au contraire, de chercher quelle action cette crise a pu avoir sur l'art français et sur le talent de David même. En sortant de son atelier, en se mêlant aux plus ardents révolutionnaires, David a-t-il servi la cause de l'art, a-t-il eu l'occasion de faire pénétrer l'art dans la Révolution, a-t-il renouvelé son propre génie ? Je vais essayer de répondre à ces questions et les faits consultés diront, si je ne me trompe, que l'action politique de David, jugée au point de vue artistique, a été utile et féconde.

L'art était menacé par la Révolution. Les artistes n'avaient guère travaillé que pour les princes et les églises. La plupart des œuvres d'art présentaient des images et des emblèmes capables de provoquer chez des exaltés une fureur iconoclastique. Des hommes plus éclairés pouvaient enrayer le vandalisme, mais il était au moins à craindre que la Révolution ne se désintéressât de la production artistique. Au moment des embarras financiers les plus graves, quand la levée en masse appelait les citoyens aux frontières, les législateurs allaient-ils trouver de l'argent pour commander des tableaux ou des statues, allaient-ils permettre même à l'artiste de rester dans son atelier ?

Dans cette occurence, que serait-il arrivé si tous les artistes avaient montré de l'hostilité ou de l'indif-

férence à la Révolution? Grégoire aurait pu, peut-être, sauvegarder les souvenirs du passé, mais le présent aurait été annulé et l'avenir compromis.

L'attitude de David prévint ce danger. Membre de la Convention, du Club des Jacobins, du Comité de Sûreté générale, entouré d'élèves dont quelques-uns, comme Gérard et Topino-Lebrun, étaient jurés du tribunal révolutionnaire, dont la plupart affichaient une foi républicaine ardente, David donna à l'art un brevet de civisme. « Exempt de toute espèce d'ambition et seulement passionné pour la gloire que donnent les Beaux-Arts, je n'ai accepté, écrivait-il plus tard dans une apologie de sa conduite[1], les fonctions publiques, que dans la vue de les servir et d'assurer leur prospérité. » Il y avait là quelque part de vérité.

Son action ne fut pas toujours à l'abri de tout reproche. Il exigea la disparition des emblèmes royaux sur la façade de l'hôtel de l'Académie à Rome, disparition qui provoqua une émeute : Basseville périt et les élèves de l'École n'échappèrent à la mort que par miracle. Il n'essaya pas de préserver de la destruction, sinon la statue de Louis XV, qu'il était bien difficile d'arracher à la colère publique, au moins les statues des rois de Notre-Dame, qui provoquaient des haines moins directes.

Ces réserves faites, l'intervention de David fut le plus souvent heureuse et décisive.

1. J. David, *David*, p. 290.

Par ses soins, et on peut le dire, sans que les faits soient trop altérés, l'histoire de la réforme artistique à laquelle il avait présidé devint un épisode — le premier en date — de la Révolution. Au nom de la liberté, il put flétrir le temps où « les arts ne servaient plus qu'à satisfaire l'orgueil et le caprice de quelques sybarites gorgés d'or[1] ». « Les enluminures lubriques qui, selon le peintre Bouquier, paraient les appartements luxueux des satrapes et des grands, les boudoirs voluptueux des courtisanes... *ex-voto* déposés par l'immoralité dans le temple de la Luxure. » furent flétries. Les tableaux « érotiquement maniérés » de Boucher furent couverts de l'opprobre révolutionnaire.

Par contre, la Révolution adopta comme sien le style de David, « ce style mâle et nerveux, seul digne des peintres républicains ».

Pour intéresser les conventionnels à l'art, on leur montra les princes occupés à « voiler le génie, à dessécher le germe des vrais talents, à écarter l'artiste philosophe dont les crayons hardis auraient osé présenter au peuple l'image éblouissante de la liberté à côté de la figure hideuse de l'esclavage ».

Ne rions pas de ces phrases ; c'est grâce à de semblables arguments qu'on intéressait la Montagne à la conservation de la *Vie de saint Bruno* de Le Sueur, des chefs-d'œuvre de Titien et de Raphaël, qu'on la déterminait à voter des récompenses et des encou-

1. J. David, *David*, p. 149.

ragements pour les artistes. Combien il eût été facile de retourner les passions du jour contre les intérêts sacrés que l'on couvrait de leur sauvegarde !

Fort heureusement, d'ailleurs, la défense de l'art rencontrait un appui plus solide dans une doctrine générale dont la Révolution favorisa l'épanouissement : la doctrine de la portée sociale de l'art.

Cette théorie couvait, pour ainsi dire, depuis la réforme de Winckelmann. Elle prit, dès le début de la Révolution, une extension extraordinaire, et si David n'en fut pas le propagateur, il l'autorisait par son exemple et mit à la défendre toute son énergie.

Jamais la croyance à l'utilité sociale de l'art ne fut exposée en termes plus éloquents qu'à cette époque, et ceux mêmes qui la contestent reconnaîtront qu'elle était alors opportune, et qu'elle fut la sauvegarde des artistes.

« Chacun de nous, s'écriait David, le 29 mars 1793 à la tribune de la Convention[1], est comptable à la patrie des talents qu'il a reçus de la nature : si la forme est différente, le but doit être le même pour tous. Le vrai patriote doit saisir avec empressement tous les moyens d'éclairer ses concitoyens et de présenter sans cesse à leurs yeux les traits sublimes d'héroïsme et de vertu. »

Obligation stricte pour l'artiste; mais, d'autre part, importance de son rôle dans la cité. « Les sciences et les arts, dit David, concourent à l'édu-

1. Delécluze, *David,* p. 150.

cation et au bonheur public; ils parent la vertu de charmes qui la rendent chère aux mortels; ils inspirent l'horreur du crime. »

La conclusion, c'est Mathieu qui va nous la donner : « C'est à la Convention nationale de faire aujourd'hui pour les arts, pour les sciences, pour les progrès de la philosophie, ce que les arts, les sciences et la philosophie ont fait pour amener le règne de la Liberté : ce sont aussi des créanciers de la Révolution et pour qui la Révolution doit tout faire ».

C'est ainsi que David put prendre en main la sauvegarde des intérêts de l'art.

Il acheva tout d'abord la ruine de l'Académie de peinture. Celle-ci se sentait compromise ainsi que les autres Académies et avait, de plus, contre elle, l'hostilité, chaque jour plus redoutable, de David. Elle essaya de le ménager, de le ramener à elle; le 7 juillet 1792, bien que depuis longtemps il affectât de ne plus la connaître, elle le nommait adjoint à professeur. Mais quand le secrétaire de l'Académie, Renou, invita David à venir exercer ses fonctions, David répondit par ce billet laconique : « Je fus autrefois de l'Académie ».

Le 8 août, Grégoire réclamait à la tribune de la Convention, au nom du Comité d'Instruction publique, la suppression de toutes les Académies et David instruisit le procès de l'Académie de peinture dans un discours violent et emphatique, dans lequel

il s'efforçait de montrer « dans toute sa turpitude l'espèce d'animal qu'on nomme académicien ». La Convention vota la suppression des Académies.

Déjà David avait, avec le concours de Romme, fait décréter la suppression du poste de directeur de l'Académie de France à Rome et décider la refonte de l'école « pour l'établir sous les principes de liberté et d'égalité qui dirigent la République française ».

En agissant ainsi, David ne poursuivait pas « une basse popularité[1] »; il avait, dès le début de la Révolution, réclamé la liberté pour les artistes et pensait sincèrement faire œuvre utile. Il ne désirait pas la destruction de l'École de Rome, qu'il croyait affranchir. Après l'assassinat de Basseville, il intervint, le 1er juillet 1793, pour assurer aux pensionnaires dispersés la continuation de leur pension et pour réserver aux vainqueurs futurs des grands prix les mêmes avantages.

La suppression de l'Académie n'avait pas, en effet, entraîné la disparition des concours. Mais quand il s'agit de décerner des couronnes en 1793, il fallut constituer un jury nouveau. David fut chargé de ce soin. Il dressa alors une liste qu'il soumit au suffrage du Comité d'Instruction publique et qui présentait, à côté de peintres, de sculpteurs et d'architectes, des savants, des hommes politiques et un cordonnier, un jardinier et un cultivateur. On a beaucoup plaisanté ce choix, qui n'était pas déraison-

1. J. Breton, *Nos peintres du siècle,* p. 8.

nable. L'influence des citoyens Hazard, Cels et Thour, sur un groupe de cinquante juges ne risquait pas d'être dangereuse et l'opinion d'un illettré pouvait, en certains cas, présenter quelque intérêt. En fait, la majorité appartenait aux artistes, au nombre de trente (douze peintres, parmi lesquels Prud'hon, Fragonard et Gérard; huit sculpteurs, parmi lesquels Ramey et Chaudet; dix architectes et le graveur Dupré). Près d'eux siégeaient quatre écrivains et quatre savants — et l'on ne pouvait dénier à La Harpe ou à Monge le droit d'émettre un avis, — deux acteurs, qui pouvaient faire sur la mimique des observations intéressantes, un marchand de tableaux, dont l'expérience pouvait avoir son prix. La présence de cinq hommes politiques et de trois sans-culottes ne pouvait guère vicier les opérations de ce jury qui, au reste, se montra très réservé et se conforma aux avis de Gérard et de Prud'hon.

David, cependant, surveillait l'installation du Muséum, signalait à la Convention les dégâts commis par les restaurateurs, faisait renouveler la commission nommée en 1792 qui avait montré peu de capacité. La nouvelle commission, aux travaux de laquelle il collabora, témoigna de plus d'activité, mais aussi d'un goût artistique intolérant.

Les mesures décrétées sur les propositions de Lakanal et de M.-J. Chénier pour la protection des monuments, les décisions prises par le Comité de Salut Public en faveur du Louvre, les décrets de

La Famille de Michel Gérard.

Musée du Mans.

Chaumette pour la préservation des monuments du Moyen-Age, s'ils ne furent pas inspirés par David, furent dus, au moins partiellement, à son influence.

En même temps, David s'ingéniait à assurer du travail à ses confrères. Le 26 octobre 1792, il demandait la frappe de médailles pour tous les événements glorieux ou heureux déjà arrivés ou qui arriveraient à la République.

Le 25 juillet 1793, il faisait confier à Dupré la composition d'une médaille pour commémorer la fête du 10 Août. Le 17 novembre, il faisait ouvrir un concours pour l'exécution d'un monument colossal au peuple français, monument dont *la victoire devait fournir le bronze*. C'est, enfin, après l'avoir plusieurs fois entendu, que le Comité de Salut Public publiait, le 9 juin 1794, un projet d'embellissement ou de transformation des Tuileries, dont les travaux devaient être exécutés sous la surveillance de David, assisté de Granet et de Fourcroy. Le Comité de Salut Public proposait en même temps aux sculpteurs et aux architectes les programmes de plusieurs concours et appelait les peintres « à représenter, à leur choix, sur la toile, les époques les plus glorieuses de la Révolution française », promettant des récompenses aux meilleures esquisses.

Si l'on ajoute que les artistes étaient invités à faire connaître les plans et projets d'embellissement qu'ils auraient pu former pour la Ville de Paris, on se convaincra que jamais ne fut prise initiative

artistique plus grandiose. David n'avait pas tort de le proclamer : « La Convention nationale, toujours juste et puissante, a saisi toutes les occasions de ranimer les arts appauvris, en leur donnant une direction nouvelle et des forces proportionnées au colosse immortel qu'ils auront à soutenir[1] ». De cette gloire, David pouvait revendiquer une part. Lorsque, le 25 mai 1794, il vint annoncer au Club révolutionnaire des arts les grands projets du Comité de Salut Public, Bosio lui répondit : « L'expression me manque pour peindre à nos camarades ce que je ressens dans ce moment. C'est un sentiment qu'ils partagent avec moi. Je demande que le président donne l'accolade à David ».

Pour cette activité bienfaisante, David fut, après le 9 Thermidor, accusé d'avoir exercé sur les arts une dictature despotique. Certes, son action avait été souveraine, mais il n'en avait usé pour persécuter ni ses rivaux, ni ses émules. Dans le jury des Beaux-Arts, il avait fait entrer Fragonard, qui ne partageait pas précisément ses vues, et Prudhon, qu'on représente assez volontiers comme sa victime. S'il fit écarter de la commission du Muséum Vincent et Regnault, c'est que ceux-ci avaient montré, dans leurs fonctions, peu de capacités. Directement ou indirectement, il protégea ses confrères. Pendant tout le cours de la Terreur, pas un artiste ne monta sur l'échafaud : il n'y a pas seulement là un effet du hasard.

1. J. David, *David*, p. 166.

Le fait seul d'être élève de David était un brevet de civisme. David faisait réquisitionner les artistes pour l'organisation des fêtes, pour des missions, et les couvrait ainsi de la protection du Comité de Salut Public. Il les suivait au delà des frontières : il faisait excepter de la terrible loi des émigrés les jeunes gens absents pour leurs études, intéressait le Comité de Salut Public à la détresse de Girodet malade et sans argent à Venise. Enfin, grâce à son énergique intervention, Rater et Chinard, enfermés dans les prisons de l'Inquisition, à Rome, échappaient à la mort.

On l'accuse, il est vrai, d'avoir refusé d'intercéder en faveur de Lethière et d'avoir repoussé des sollicitations de Carle Vernet ; mais Carle Vernet et Lethière ne l'ont-ils pas amnistié de ce reproche, lorsqu'ils ont mis leur signature, en 1800, au bas d'une requête où ils se recommandaient à lui.

Au milieu de ces soins, David ne laissait pas sommeiller son propre génie. Il essayait de le consacrer au service de sa passion politique et tentait des applications remarquables de l'art à la vie sociale.

Il se fit inviter par le Comité de Salut Public à « lui présenter ses vues sur les moyens d'améliorer le costume national actuel, de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution ». Déjà, les élèves de David se distinguaient par leur costume « une veste et des brodequins bleus, un

petit manteau flottant sur l'épaule, un chapeau à plume, deux pistolets à la ceinture et un grand sabre pendu au dos[1] ».

C'était sans doute une entreprise chimérique que celle d'imposer par décret un costume nouveau à une nation. En tous cas, David n'était pas fait pour opérer un tel miracle.

Les costumes qu'il dessina n'ont rien de séduisant. Ils ne sont pas empruntés à l'antique ; ils ne sont pas pratiques ; ils n'ont que le mérite d'une originalité qui n'emporte pas les suffrages. Ils restent comme les témoignages d'une tentative avortée et qui ne méritait pas de réussir.

David accomplit, au contraire, un effort mémorable en organisant des fêtes révolutionnaires.

Dès le début de la Révolution, des fêtes s'étaient célébrées, nées d'un mouvement populaire presque spontané : telles les Fédérations qui préparèrent la Fédération nationale. La translation des cendres de Voltaire au Panthéon, en 1791, s'était faite avec une pompe dont l'ordonnance était toute empruntée aux souvenirs classiques.

David, qui avait collaboré à l'organisation de la fête en l'honneur des Suisses de Châteauvieux, devint, en 1793, le grand ordonnateur des solennités populaires. Il présida à la fête de la Réunion populaire du 10 août, à la pompe funèbre de Marat[2], à la fête

1. Goncourt, *la Société sous la Révolution,* p. 349.
2. *Intermédiaire des chercheurs et curieux,* 1901, p. 46-47.

de Toulon, à la fête de l'Être Suprême et prépara la fête de Bara et Viala, dont le 9 Thermidor empêcha la célébration.

Pour régler ces fêtes, David s'inspira de conceptions originales.

« Les fêtes nationales, disait-il, sont instituées pour le peuple ; il convient donc qu'il y participe d'un commun accord et qu'il y joue le premier rôle. » En vertu de ce principe, les fêtes cessent d'être des spectacles joués devant des curieux. Les corps constitués, tout d'abord, y ont leur place assignée : la Convention en corps figure dans les cortèges ; à côté d'elle, des représentants des sections de Paris ou même, pour la fête du 10 août, des délégués de tous les départements. Ces députations sont très nombreuses. Pour la fête de Toulon, chacune des quarante-huit sections de Paris est représentée par cent hommes armés. Des groupes de femmes, d'enfants, de vieillards, peuvent être appelés aussi à figurer.

Mais, si nombreux que soient les groupes qui évoluent, ils ne suffisent pas à satisfaire l'imagination de David : il faut que le peuple tout entier joue son personnage, qu'aucun curieux ne reste étranger ou indifférent à l'allégresse générale.

David, dans ses scénarios, n'a garde d'oublier les masses. Pour la fête du 10 août, à un moment « le peuple se rangera autour de l'autel » et, à la fin de la journée, « le terme de toutes ces cérémonies sera un banquet frugal ; le peuple, assis fraternelle-

ment sur l'herbe ou sous des tentes pratiquées à cet effet au pourtour de l'enceinte, confondra avec ses frères la nourriture qu'il aura apportée ». Au sujet de la fête de l'Être Suprême, les indications sont plus précises encore : « Tous les citoyens et les jeunes garçons tiendront à la main une branche de chêne. Toutes les citoyennes, mères et filles, seront parées des couleurs de la Liberté. Les mères tiendront à leur main des bouquets de roses et les filles porteront des corbeilles remplies de fleurs ».

Le peuple n'est pas un acteur muet. Quand les artistes de l'Opéra et du Conservatoire chantent des chœurs, « tous les hommes... répètent ensemble le refrain ».

La plupart des fêtes comportent l'érection de portiques et d'arcs de triomphe, l'érection de statues improvisées, de dimensions colossales : la Régénération, la Liberté, le Peuple français. On sait qu'au cours de la fête de l'Être Suprême, Robespierre mit le feu à un groupe de plâtre et carton qui représentait « le monstre odieux de l'Athéisme », des cendres duquel sortit une statue de la Liberté. Quelques-uns des monuments ainsi improvisés avaient une réelle valeur d'art, qu'attestent, avec le témoignage des contemporains, quelques trop rares dessins ou estampes.

David, enfin, avait essayé d'imprimer à ces fêtes un caractère sentimental et presque idyllique dans lequel se reconnaît la mentalité d'un disciple de

Rousseau et de Diderot. A la fête de la Régénération, « on verra le maire avec son écharpe à côté du bûcheron ou du maçon; le noir Africain, qui ne diffère que par la couleur, marchera à côté du blanc Européen; les intéressants élèves de l'institution des Aveugles, traînés sur un plateau roulant, offriront le spectacle touchant du *malheur honoré*. Vous y serez aussi, tendres nourrissons de la maison des Enfants-Trouvés, portés dans de blanches bercelonnettes; vous commencerez à jouir de vos droits civils trop justement recouvrés ». Au cours de la cérémonie, « des milliers d'oiseaux, rendus à la liberté, portant à leur col de légères banderolles, prendront leur vol rapide dans les airs et porteront au ciel le témoignage de la liberté rendue à la terre ».

Le plan de la fête de l'Être Suprême débute comme un programme de symphonie pastorale.

Les fêtes organisées par David produisirent un très grand effet. La pompe funèbre de Marat eut le caractère de deuil public qu'il avait voulu lui imprimer; la fête de l'Être Suprême eut un éclat extraordinaire; Boissy d'Anglas en a, en quelques phrases célèbres, rappelé la magnificence.

Après le 9 Thermidor, il est vrai, les idées de David furent très vivement attaquées. M.-J. Chénier, dans un discours du 28 septembre 1794, rappela avec mépris « les oripeaux civiques et les guenilles à prétentions » dont étaient chargées ces fêtes, « fruits d'une imagination bizarrement stérile et du caprice en

délire » ; il se plaignit des sommes immenses d'après lui gaspillées : la seule fête du 10 août 1793 avait coûté à la nation 1.200.000 livres, et, de tout cela, il n'était resté « que des plâtres et des chiffons ».

Il ne semble pas que ces reproches fussent fondés.

Les vues de David furent originales et puissantes et leur mise en œuvre frappa les imaginations. Ces fêtes furent, en effet, très coûteuses, mais il n'est pas démontré qu'elles aient été inutiles. Michelet a, dans son livre du *Peuple,* plaidé éloquemment la cause des fêtes populaires et le ministre plénipotentiaire des Provinces Unies, de Blauve, n'exprimait probablement pas un sentiment exceptionnel, quand il félicitait David d'avoir rendu de grands services à la Révolution française, par les fêtes civiques que son génie avait dirigées [1].

Ce que Rubens faisait autrefois pour les archiducs quand il dessinait des modèles d'arcs de triomphe, David l'avait donc fait pour le peuple souverain. Mais il n'avait pas cessé d'être peintre, et si les Grecs et les Romains ne l'inspiraient plus, si même il ne travaillait plus d'une façon régulière, les événements le ramenaient par moments à sa palette et lui dictaient des œuvres d'un caractère nouveau.

A la suite du succès du dessin du *Serment du Jeu de Paume,* il avait, nous l'avons vu, reçu de la Constituante la commande de l'exécution du tableau qui

1. J. David, *David*, p. 324.

MARAT (1793).

Musée moderne de Bruxelles

devait avoir des proportions colossales. Il s'était mis immédiatement à l'œuvre et, après des travaux préparatoires, il avait ébauché sa toile. Il comptait achever l'œuvre en deux ans. « C'était, a-t-il écrit plus tard, le plus grand ouvrage que jamais peintre eût osé entreprendre. Le tableau comportait à peu près mille à douze cents personnages dans les attitudes les plus énergiques. Il fallait être dévoré de l'amour de la liberté pour avoir osé concevoir une pareille entreprise. »

Le calme et le temps manquèrent à David pour poursuivre un dessein qui aurait demandé un travail soutenu et une attention exclusive. Au 9 Thermidor, il n'y avait encore sur la toile que la mise en place des groupes et quelques figures peintes. Sous le Directoire, David espéra faire renouveler la commande que lui avait faite la Constituante; un mémoire qu'il soumit au ministère de l'Intérieur n'eut pas de succès. L'œuvre resta abandonnée. La partie centrale de la toile ébauchée est conservée au Louvre.

Le 20 janvier 1793, le conventionnel Lepelletier de Saint-Fargeau, qui avait voté la mort de Louis XVI, était assassiné par un ancien garde du roi. Ce meurtre produisit la plus vive émotion dans l'Assemblée : des funérailles solennelles furent faites à la victime, le 26 janvier, avec le concours de David. Le corps nu du conventionnel fut exposé sur un lit de parade, place Vendôme, puis porté sur une litière au Panthéon. David fut frappé par l'aspect de ce corps

livide, ensanglanté par une plaie béante, et tout d'abord il proposa, le 27 janvier, à la Convention, l'idée d'un monument de marbre qui transmettrait à la postérité l'image de Lepelletier, telle qu'on l'avait vue la veille. Puis il s'empara, comme peintre, de cette idée et, le 29 mars 1793, il venait faire hommage aux conventionnels du portrait de leur collègue assassiné. Le tableau fut placé dans la salle des séances, à côté de la tribune des orateurs.

Le 14 juillet 1793, au lendemain de la mort de « l'infortuné et malheureux Marat si indignement assassiné[1] », une députation de la section du Contrat social se présente à la Convention et son orateur s'écrie : « Où es-tu David ? Tu as transmis à la postérité l'image de Lepelletier mourant pour la patrie, il te reste un tableau à faire. — Aussi le ferai-je ! » répond David, fougueux admirateur de Marat. Le 14 octobre, il annonce à la Convention que son tableau est terminé et, le 15 novembre, il lui en fait l'hommage en ces termes : « Citoyens, le peuple redemandait son ami fidèle. David ! saisis tes pinceaux, s'écria-t-il, venge notre ami, venge Marat... J'ai entendu la voix du peuple, j'ai obéi... » La Convention décrète que « les tableaux de Lepelletier et de Marat, peints par David et offerts par lui à la nation, seront placés dans le lieu des séances des représentants du peuple. »

Enfin, le 28 décembre, à la suite du discours de

2. Wille, *Mémoires*, t. II, p. 384.

Robespierre sur le dévouement de Bara, Barrère invitait David à retracer une figure qui devait être exposée dans toutes les écoles primaires. Pour répondre à ce vœu, David jetait sur la toile l'ébauche exquise du musée d'Avignon.

Ainsi, dans cette période d'exaltation politique et de fièvre patriotique, David n'avait pas oublié qu'il était artiste : il avait dépensé son influence à protéger l'art national, il avait tenté de faire pénétrer cet art dans la vie révolutionnaire et, en l'appliquant à des objets nouveaux, il avait renouvelé son propre génie.

CHAPITRE V

LA FIN DE LA RÉVOLUTION — DAVID ET NAPOLÉON

(1794-1815)

David, après le 9 Thermidor, est à deux reprises incarcéré. — Ses rapports avec Bonaparte.— Premier peintre de l'Empire, il exécute *le Sacre* et *les Aigles*. — *Léonidas*. — Apogée de sa gloire.

Le 9 Thermidor, David ne parut pas à l'Assemblée. Était-il malade ? fut-il faible? quoi qu'il en soit, cette absence lui sauva la vie. S'il avait été là, il aurait été certainement décrété d'arrestation et entraîné dans la chute de Robespierre. Le 13 thermidor, il reparut à la Convention, au moment où André Dumont venait de le dénoncer dans les termes les plus violents : il essaya de se disculper.

Delécluze, enfant, le vit à ce moment : « Le peintre David était à la tribune, où il balbutiait quelques paroles sourdes, qu'il cherchait en vain à opposer à la fureur de plusieurs de ses collègues acharnés à le faire décréter d'accusation. Il était pâle et la sueur

qui tombait de son front roulait de ses vêtements jusqu'à terre, où elle imprimait de larges taches ». « On ne peut concevoir, disait David, jusqu'à quel point ce malheureux [Robespierre] m'avait trompé. C'est par ses sentiments hypocrites qu'il m'a abusé et, citoyens, il n'aurait pu y parvenir autrement. »

Cette défense manquait-elle, comme on l'a dit, de dignité ? En somme, David ne niait pas son amitié pour Robespierre ; il ne rétractait aucun des actes qu'il avait accomplis. Il disait seulement qu'il était étranger à ce complot prétendu pour lequel étaient poursuivis les Robespierristes. Il ne varia pas dans ce système de défense.

Le 2 août, David avait été arrêté et enfermé à la maison des Fermes, où il jouissait d'une liberté relative ; il fut, le 15 septembre, conduit au Luxembourg et soumis à un régime plus sévère. Délivré le 28 décembre, il s'abstint de reparaître à l'Assemblée et se retira, muni d'un congé de deux mois, à Saint-Ouen. Il y vivait tranquille quand, au lendemain du 1er prairial, il fut de nouveau décrété d'arrestation et conduit à la maison d'arrêt des Quatre-Nations. Mis en liberté provisoire, le 30 août 1795, il bénéficia enfin de l'amnistie générale que la Convention vota avant de se séparer.

Au cours de cette période d'épreuves, David n'avait pas eu seulement à justifier sa conduite politique générale ; ses ennemis accumulaient contre lui des griefs particuliers. La section du Muséum,

guidée peut-être par les anciens académiciens, l'attaquait auprès de la Convention dans un réquisitoire violent. Il répondit par un mémoire éloquent, dans lequel il discutait un à un les dix-sept chefs d'accusations articulés contre lui et n'en laissait rien subsister. Il se défendait surtout d'avoir été le tyran des arts et d'avoir persécuté ses confrères.

A ces souffrances s'opposaient, il est vrai, des joies profondes. Sa femme, qui s'était séparée de lui par antipathie politique, revenait à lui quand elle le voyait menacé, déployait toute son activité pour le sauver et, de ce jour, lui témoignait une affection entière qui dura jusqu'à la mort. Boissy d'Anglas avait pris en main sa défense. Le peintre Vincent, qui aurait pu lui garder quelque rancune, avait refusé de s'associer aux haines dont il était l'objet. Ses élèves, enfin, avaient intercédé en sa faveur. Le 30 novembre 1794, dix-sept jeunes gens étaient venus réclamer à la Convention sa mise en liberté, par une démarche d'autant plus belle qu'elle était un acte de courage. L'adversité lui avait donc rendu le bonheur domestique et lui avait conservé ses amis.

D'ailleurs, dès le premier jour, il avait, semble-t-il, reconquis le calme moral. Après avoir pris envers lui-même l'engagement, qu'il devait tenir, de ne plus abandonner son atelier pour la politique, il avait repris ses crayons et se retrempait dans le commerce de l'antiquité. A la maison d'arrêt des Fermes, il dessinait *Homère récitant des vers aux*

Grecs attendris, *Deux filles faisant l'aumône au poète endormi*. Au Luxembourg, il conçut le tableau des *Sabines*, dans lequel, en exaltant le dévouement féminin, il voulait rendre un hommage indirect à sa femme. Aux Quatre-Maisons, il dessina le portrait de Jeanbon-Saint-André, détenu comme lui et qui l'aida peut-être à rédiger son mémoire justificatif. Il signait ces travaux : *David in vinculis*.

C'est dans sa première prison qu'il fit le portrait que conserve le Louvre et qui nous le montre, la palette à la main, avec cette tête obstinée qui marque plus de volonté que de génie.

Durant cette période où sa vie fut menacée, une seule chose n'avait jamais été révoquée en doute, c'était sa supériorité artistique : « Quant au talent de David, disait M.-J. Chénier, il n'est pas contesté ». Au Salon de l'an IV, alors qu'il était encore gardé à vue dans sa maison, il avait envoyé les portraits de M. et de Mme Seriziat, et Amaury Duval, dans la *Décade philosophique*, avait à ce propos caractérisé « le grand maître » et rappelé son influence sur la marche de l'art français.

Aussi, lorsque, le 15 frimaire an IV, le Directoire désigna les quarante-huit premiers membres de l'Institut, David fut appelé à y siéger près de Van Spaendonck, Vien, Vincent, Regnault et Taunay.

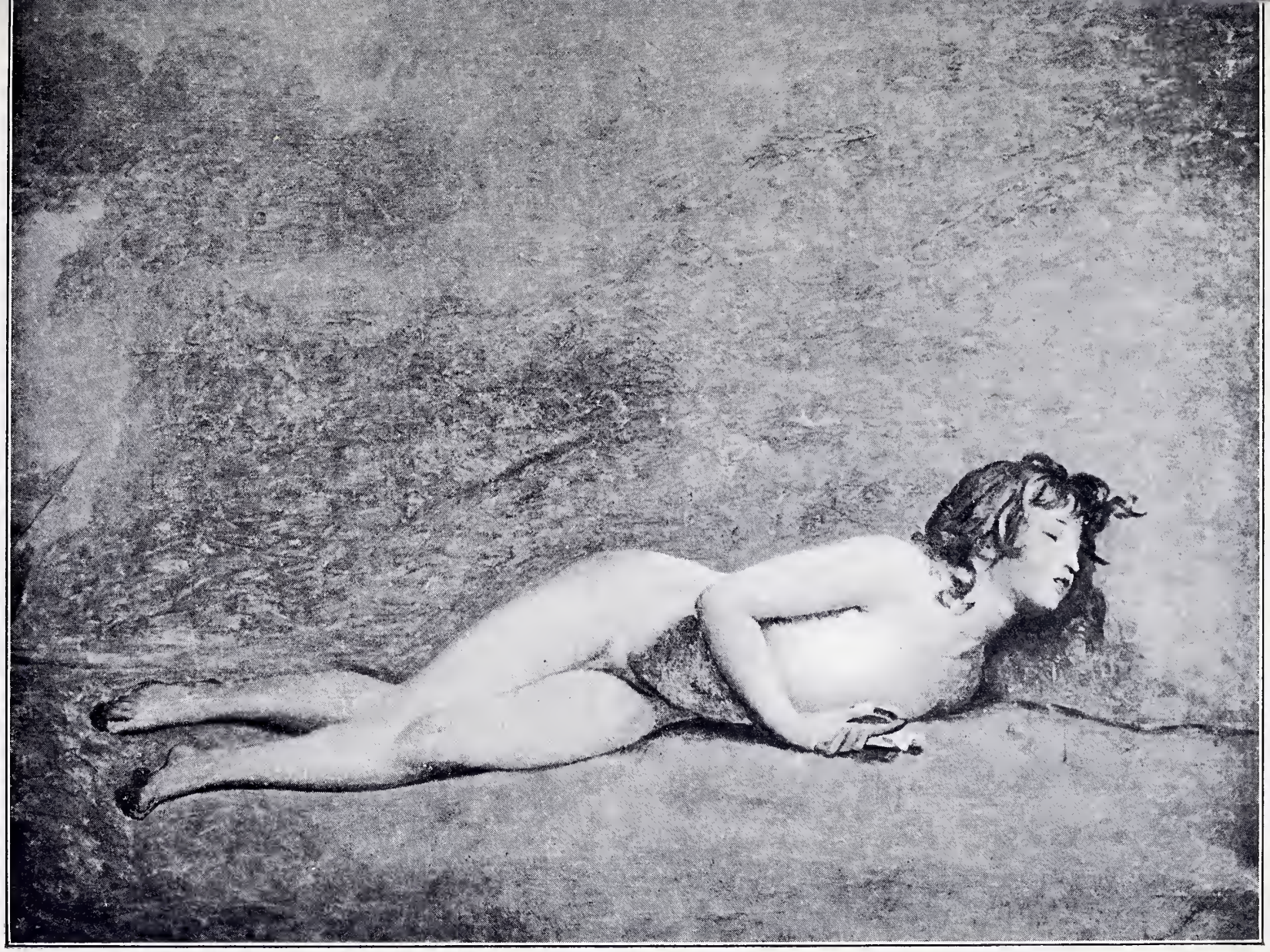
Cette nomination, le soin qu'il prenait de vivre dans la retraite, le refus qu'il fit de s'associer au

jury du Salon de 1796, « son opinion ayant toujours été pour une liberté absolue », semblaient assurer pour l'avenir son repos et sa tranquillité. Il signa la pétition présentée au Directoire par un grand nombre d'artistes contre le projet de ramener à Paris les chefs-d'œuvre que la victoire avait placés au pouvoir de la France, pétition qui, on le sait, fut écartée.

Il n'avait pas cessé, au reste, d'être un homme ardent et passionné, et, guéri à peine de la politique, nous le voyons figurer, en 1797, parmi les théophilanthropes qui essayèrent d'instaurer un culte nouveau et rationnel en France.

A la fin de 1796, David put se croire de nouveau menacé : la jeunesse royaliste ne dissimulait pas l'espérance d'une réaction prochaine et une nouvelle campagne était menée contre le peintre révolutionnaire. Il reçut à ce moment la visite d'un officier d'état-major, Julien, qui venait lui offrir, de la part de Bonaparte, un refuge dans l'armée d'Italie.

C'est ainsi que commencèrent les rapports entre David et le futur empereur. Ce ne fut pas le peintre qui fit les premiers pas. Soucieux de l'attacher à sa gloire et de le faire concourir à ses desseins, Bonaparte travailla à le séduire. A son retour d'Italie, entouré de l'adulation universelle, il témoigna le désir de voir David en particulier et consentit à venir poser dans son atelier. Il supporta, il est vrai,



JOSEPH BARA (1794).

Musée Calvet, Avignon.

avec impatience, le métier de modèle ; la séance ne fut pas renouvelée et le portrait commencé ne fut pas achevé. Mais, quelques semaines plus tard, il pressait, sans succès, David de le suivre en Égypte.

David fut fasciné par Bonaparte, comme il l'avait été par Robespierre. Il conçut pour lui une admiration enthousiaste ; devant ses élèves, il l'appelait « son héros ». Ces sentiments ne pouvaient être alors taxés de servilité ; malgré sa gloire, Bonaparte était loin d'être tout-puissant ; ses amis redoutaient même pour lui la jalousie du Directoire.

Quand s'ouvrit le Salon de 1799, David, qui n'y avait pas exposé, fut élu le premier sur la liste du jury nommé par les artistes. Il achevait à ce moment son tableau des *Sabines*, mais, au lieu de le réserver pour le Salon de 1800, il résolut d'en faire une exposition particulière et payante. A partir du 30 frimaire an VIII, *les Sabines* furent exposées au Louvre, dans l'ancien local de l'Académie d'architecture : le billet d'entrée, avec le livret explicatif, coûtait un franc quatre-vingts centimes.

Cette innovation, d'autant plus contraire aux habitudes reçues, que l'entrée aux expositions annuelles était alors absolument gratuite, suscita, de la part des artistes et des journalistes, de violentes attaques.

L'exposition des *Sabines* obtint un succès d'engouement. Le tableau était célèbre avant d'être connu et Ducis l'avait décrit dans la séance solennelle de l'Ins-

titut du 20 vendémiaire an VII. Malgré le prix élevé d'entrée, malgré la nudité des héros de David, nudité plus choquante, alors que la patine du temps ne l'avait pas atténuée, on se pressa au Louvre. Un vaudeville joué à l'Opéra-Comique, *le Tableau des Sabines*, confirma cette vogue. Mme de Bellegarde, qui avait posé pour la figure d'Hersilie, apparaissait en public coiffée comme l'héroïne Sabine. L'exposition dura jusqu'en 1804 et rapporta à l'artiste plus de 72.000 francs.

Bonaparte vint voir *les Sabines ;* il reprocha à David l'immobilité de ses personnages et le piqua beaucoup par cette observation. Il était à ce moment Premier Consul; les destinées de la France lui appartenaient. Il continuait à témoigner une grande faveur à David, venait souvent le prendre à son atelier du Louvre pour visiter les différents quartiers de Paris, évoquer avec lui les projets d'embellissement conçus par le Comité de Salut Public et en élaborer de nouveaux.

Cette amitié toute puissante effaçait le souvenir de la demi-disgrâce politique dans laquelle David avait vécu plusieurs années ; elle paraissait destinée à lui restituer quelque chose de l'autorité qu'il avait exercée sur les arts pendant la Terreur. L'opinion était d'ailleurs lasse de liberté; dans l'art comme en politique, elle réclamait une dictature.

En janvier 1800, le bruit courut que David était appelé à une direction des Beaux-Arts : les artistes

furent bien éloignés de s'en irriter, et plusieurs d'entre eux lui adressèrent une lettre collective pour se recommander à lui.

Le rôle que ses confrères lui assignaient par avance, David ne devait jamais l'exercer. Nommé peintre du gouvernement, le 7 février 1800, il déclina « une place qui ne paraîtrait devoir être profitable qu'à lui seul et nullement à l'art et aux artistes, objets uniques de sa sollicitude ».

Au lendemain du sacre, Napoléon nomma, le 18 décembre 1804, David son premier peintre. Ce titre fastueux, renouvelé du siècle de Louis XIV, David ne le refusa pas, et il eut le tort de le prendre au sérieux; à plusieurs reprises, il essaya de se faire attribuer des droits effectifs et d'intervenir dans la direction des travaux officiels. Ces tentatives échouèrent.

Non seulement Napoléon refusa à David les fonctions que celui-ci sollicitait, mais il fut loin d'être généreux envers lui, et le règlement des grands travaux qu'il lui commanda provoqua des difficultés de toute sorte et obligea, trop souvent, l'artiste à des démarches humiliantes. Au fond, Napoléon, là comme partout ailleurs, ne se souciait que de lui-même. Il affectait de grands égards envers David, parce qu'un grand prince doit protéger les artistes; il sentait d'ailleurs, que David était une force et il essayait de canaliser cette force à son profit : en soutenant David, il ne songeait qu'à sa propre gloire.

En 1800, au retour de la campagne d'Italie, le Premier Consul avait demandé à David de le peindre « calme sur un cheval fougueux ». Il avait, d'ailleurs refusé de poser, alléguant que la ressemblance de détail était inutile et qu'il suffisait de fixer son caractère et sa physionomie. C'est pour répondre à ce désir que David le représenta au Mont Saint-Bernard. Il se fit aider par Gérard.

Le tableau fut exposé dans la salle des *Sabines*. L'opinion blâma très vivement ce procédé et la presse renouvela ses sarcasmes contre les exhibitions payantes. Il avait, vers le même temps, commencé le portrait de Mme Récamier, qui resta inachevé, soit qu'il eût été blessé de savoir qu'elle se faisait aussi peindre par Gérard, soit qu'il mît quelque coquetterie à ne pas se faire voir à son modèle avec les lunettes qu'il était obligé de porter pour travailler, depuis l'époque du Directoire.

Napoléon, qui l'avait nommé membre de la Légion d'honneur le 18 décembre 1803, l'invita à assister au sacre et aux cérémonies officielles de son intronisation, pour en retracer le souvenir sur la toile. David reçut la commande de quatre tableaux, représentant : *le Sacre de l'Empereur et le couronnement de l'Impératrice*, — *l'Intronisation de Leurs Majestés à Notre-Dame*, — *la Distribution des aigles au Champ de Mars* et *l'Arrivée de l'Empereur et de l'Impératrice à l'Hôtel de Ville*. Chacun de ces tableaux devait avoir neuf mètres et demi de long sur six mètres de haut.

Avant de se mettre à l'œuvre, il fut chargé de peindre le portrait de Pie VII. On raconte que le pape, enfermé avec l'artiste, tremblait en face de l'homme qui avait voté la mort de son roi et serait bien capable de mettre à mal *un pauvre pontife de papier mâché*, tandis que David, avec son enthousiasme ordinaire, subissait l'ascendant de ce chef de l'Église que les circonstances humiliaient et qui jouait avec tant de dignité un rôle difficile.

Le portrait du pape fut exposé dans la galerie du Sénat, premier noyau de notre musée du Luxembourg, où furent également transportés *les Horaces* et le *Brutus* que David avait jusque-là conservés. Depuis longtemps David n'avait plus exposé publiquement, et le concours qui se produisit au Sénat montra la popularité dont jouissait le chef de l'école française.

Cependant David travaillait à ses grands tableaux; il avait commencé par *le Sacre* et par *l'Hôtel de Ville*. Une pareille entreprise ne supposait pas seulement un puissant effort artistique. L'effort matériel pour couvrir cinquante-six mètres carrés, la nécessité de travailler sur une échelle, étaient trop lourds pour un homme qui approchait de la vieillesse. David dut se faire aider. Il rencontra un auxiliaire dévoué et intelligent dans la personne de Rouget, second prix de Rome de 1802.

Monté sur un échafaudage, Rouget peignait, tandis que David assis dans un fauteuil le surveillait,

prêt à prendre la palette pour achever une forme ou donner l'accent à un modelé.

D'autres difficultés entravaient la verve de l'artiste. Il fallait obtenir des personnages qui avaient figuré dans ces cérémonies officielles quelques séances de pose ; il fallait subir leurs doléances, et tenir ferme contre la prétention qu'avaient les moindres d'entre eux d'accaparer les places le plus en évidence. Enfin, l'ordonnance même adoptée par l'artiste devait être examinée par le protocole et soumise au jugement de l'Empereur.

La composition des *Aigles* était achevée et David avait représenté l'impératrice Joséphine assise sur un trône derrière l'Empereur, lorsque Napoléon épousa Marie-Louise. Il fallut alors, pour ne pas offusquer la nouvelle impératrice, effacer l'image de Joséphine et, pour dissimuler le vide que cette disparition laissait, David se vit obligé de camper dans une attitude théâtrale Eugène de Beauharnais, qu'il avait d'abord peint dans une pose plus réservée.

L'intervention de l'Empereur fut quelquefois moins malheureuse : dans ce même tableau des *Aigles*, David avait d'abord figuré une Victoire planant au-dessus des drapeaux sur lesquels elle versait des lauriers. Napoléon fit effacer cette malencontreuse allégorie. Pour *le Sacre*, David avait d'abord représenté le pape les deux mains sur ses genoux. Napoléon déclara avec brusquerie que le pontife n'était pas venu de si loin pour ne rien faire, et David corrigeant

son œuvre, attribua à Pie VII le geste de la bénédiction. David avait dessiné l'empereur posant, d'un geste emphatique, la couronne sur sa propre tête; la figure était entièrement peinte lorsqu'il fut invité à l'effacer et à choisir l'épisode du couronnement de l'impératrice : il y consentit, et la comparaison entre le premier projet conservé par un superbe dessin et l'œuvre définitive montre que la correction fut heureuse.

Le Sacre était achevé quand Napoléon rentra en France après Tilsitt. Le 4 janvier 1808, il vint en grande pompe, accompagné de l'impératrice et d'une suite nombreuse, examiner l'œuvre dans l'atelier de l'artiste. Il la contempla longuement, en analysa les différents groupes, puis, avant de se retirer, il s'approcha de l'artiste, et le grand comédien, retirant son chapeau : « David, dit-il, je vous salue ».

A l'issue du Salon de 1808, où *le Sacre* avait été exposé, David fut promu officier de la Légion d'honneur. Il fut cependant obligé de renoncer à *l'Arrivée à l'Hôtel de Ville*, dont il avait déjà arrêté la composition, ainsi qu'à *l'Intronisation*. Des quatre tableaux commandés primitivement, il n'en exécuta que deux, *le Sacre* et *les Aigles*, et il ne fut plus non plus question de la galerie que Napoléon avait projetée pour recevoir les témoignages de sa gloire.

La Distribution des aigles avait été exposée au Salon de 1810, où les critiques lui furent aussi peu

ménagées que les éloges. A partir de ce moment, David ne reçut plus de commande officielle : il sollicita en vain de travailler à la décoration du Louvre, et, repoussé dans cette offre, il se remit au *Léonidas* ébauché sous le Consulat et abandonné depuis 1805. Le tableau avança lentement. David vieillissait; de très graves soucis vinrent plusieurs fois l'arrêter : son gendre, le général Meunier, fut grièvement blessé à Leipsig; son fils Eugène disparut, et l'on crut pendant plusieurs semaines à sa mort.

L'œuvre n'était pas achevée quand le trône de Napoléon s'écroula. Retiré dans son atelier de l'église de Cluny, David ne fut pas inquiété. Cependant, quand eut lieu la distribution des prix de Rome, on essaya de le dissuader d'assister à une séance que le duc d'Angoulême et Wellington devaient présider. Il refusa de s'abstenir; dans la proclamation du palmarès, le secrétaire perpétuel Le Breton négligea de rappeler qu'il était le professeur de Rioult et de Léopold Robert, qui avaient les seconds prix, l'un de peinture, l'autre de gravure.

Léonidas était enfin terminé ; il ne l'envoya pas au Salon de 1814 et l'exposa dans son atelier, ce qui fut l'occasion d'une manifestation de la part des impérialistes.

Quelques jours plus tard, Napoléon, revenu de l'île d'Elbe, faisait une visite solennelle à son pre-

La Maraichère (1795).

Musée de Lyon.

mier peintre, qu'il nommait commandeur de la Légion d'honneur; de son côté, David reconnaissant signait l'acte additionnel. Waterloo et la seconde Restauration vinrent interrompre cette fortune éphémère.

Les années que nous venons de rappeler furent les plus brillantes de la carrière de David. Il n'était pas seulement le premier peintre de l'empereur, il était, de l'aveu universel, le premier peintre de la France et de l'Europe. Ses ennemis mêmes ou ses envieux étaient obligés de reconnaître sa supériorité.

Ni Vincent, ni Regnault, n'étaient de taille à lui être opposés. Tous deux reflétaient, d'ailleurs, d'une façon plus pâle, les idées dont David demeurait l'expression la plus parfaite. Le seul peintre qui, par son génie, eût pu devenir son rival de gloire, Prud'hon, demeurait isolé, non qu'il fût persécuté par David, qui n'avait ni l'intention, ni le pouvoir de le proscrire, mais parce que ses tendances ne répondaient pas au goût du jour.

Dans l'opinion publique, les seuls rivaux de David étaient ses propres élèves, ou, du moins, des artistes qui s'étaient formés d'après ses principes. En 1805, le secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts de l'Institut, Le Breton, publia un rapprot sur la situation de l'art en France depuis 1789. Il y servit les rancunes des ennemis de David, mais il ne put si bien faire que l'aveu de l'action

de David ne lui échappât. Pour le desservir, il ne trouva rien de mieux que de passer sous silence ses œuvres les plus remarquables, en s'étendant, sans limites, sur les productions de Gérard et de Girodet : c'était, involontairement, en rabaissant l'artiste, exalter le professeur.

A plusieurs reprises, des cabales essayèrent de sacrifier David à une réputation nouvelle. Après le succès du *Retour de Marcus Sextus*, on voulut lui opposer Guérin qui déjoua cette intrigue par sa modestie. Plus tard, ce fut Girodet que l'on mit en avant et Girodet ne déclina pas absolument ce rôle.

L'empereur avait décidé que des prix d'encouragement seraient décernés, tous les dix ans, à l'auteur du meilleur tableau d'histoire et à celui du meilleur tableau représentant un sujet honorable pour le caractère national. Ces prix devaient être décernés pour la première fois en 1810. David se mit sur les rangs, pour les deux concours, avec *les Sabines* et *le Sacre*.

Le jugement était confié à l'Institut et le rapport de Le Breton nous a montré l'esprit dont l'Institut était animé. Cependant, par 20 voix contre 1, David obtint le prix national, une distinction particulière étant accordée à Gros pour *les Pestiférés de Jaffa;* mais, pour l'histoire, 19 voix contre 4 accordèrent le prix à Girodet pour la *Scène du déluge* et par 13 voix seulement contre 9, une mention des plus honorable fut attribuée aux *Sabines*.

Le temps a revisé ces jugements. Nous hésiterions aujourd'hui à proclamer la supériorité du *Sacre* sur *les Pestiférés;* mais, par contre, *le Déluge* est lourdement tombé de la gloire factice dont on l'avait entouré, et nos suffrages se porteraient peut-être sur un autre concurrent, sur Prud'hon, qui avait présenté *la Justice et la Vengeance célestes poursuivant le Crime.*

L'opinion publique ne s'inclina pas devant la décision du jury. Ceux-là mêmes qu'enthousiasmait la *Scène du déluge* estimaient qu'on avait été injuste envers *les Sabines* en leur attribuant une récompense qu'elles partageaient avec d'autres œuvres.

Alexandre Lenoir, dans le *Journal de Paris*, publia une longue apologie de David. Il rappelait qu'on lui devait « l'exécution de plusieurs tableaux de premier ordre, ainsi que l'introduction en France du grand style et du bon goût dans la peinture, comme dans les arts dépendant du dessin » et, de plus, « la formation d'une école dont les chefs honoraient l'Europe et pouvaient se mesurer avec les grands maîtres de l'ancienne école d'Italie ».

Cette école glorieuse, dont Lenoir proclamait fort à propos l'importance, entourait David d'une auréole qu'il était impossible de lui contester, et qui, à défaut de toute supériorité personnelle, lui aurait assuré une place prépondérante au milieu des artistes de son temps.

Parmi ses plus anciens élèves, Gérard, Girodet,

Gros, étaient devenus ses rivaux, et si Gérard lui montrait de la froideur, si Girodet ombrageux lui témoignait peu d'égards, Gros, dont le génie original aurait justifié l'indépendance, lui témoignait, en toute occasion, une déférence filiale. De leurs succès à tous, il rejaillissait quelque chose sur leur maître.

A cette première génération d'élèves, avaient encore appartenu Isabey, dont David appréciait hautement le talent; Fabre; Wicar; Hennequin, concurrent du grand prix de 1810, avec ses *Remords d'Oreste;* Devosge, le fondateur de l'École des Beaux-Arts et du musée de Dijon, et le malheureux Topino-Lebrun, qui paya de sa vie son exaltation politique et fut exécuté en 1800 comme complice de l'attentat de Ceracchi et Aréna contre le Premier Consul. Le plus remarquable de tous eût été peut-être Drouais, mort au début d'une carrière éclatante.

A la suite de cette première génération, l'atelier de David, jusqu'aux dernières années du siècle, avait été beaucoup moins favorisé. Delécluze, qui le fréquenta alors, y coudoya peu de véritables artistes. Puis, de nouveau, les talents y germèrent, destinés à une notoriété immédiate ou plus lointaine, et les élèves de David se disputèrent les récompenses académiques et les faveurs de la foule. En 1808, on comptait parmi les exposants quarante-trois élèves de David; en 1810, il y en avait soixante-trois. Abel de Pujol, Schnetz, Granet, Bergeret, Rouget, Caminade, commençaient à se faire connaître. A côté

Cliché Braun, Clément et Cie.

PORTRAIT DE SERIZIAT (1795).

Musée du Louvre.

d'eux, s'il n'avait pas vécu à Rome dans un hautain isolement, il aurait fallu citer Ingres, mais Ingres, à qui l'avenir était réservé, passait alors pour un artiste chimérique et dévoyé.

Neuf fois le grand prix de Rome, sept fois le deuxième premier grand prix, fut décerné à un élève de David, mais l'influence de David ne s'arrêtait pas à la peinture : sculpteurs et graveurs venaient lui demander des leçons. Sur la liste d'environ quatre cent vingt-cinq élèves de son aïeul que Jules David avait pu reconstituer figurent une vingtaine de graveurs, entre autres Urbain Massard et Léopold Robert (ce dernier prix de Rome de gravure avant de se consacrer à la peinture); une vingtaine de sculpteurs, parmi lesquels Rude, David d'Angers, Bartolini, Espercieux, Rutxhiel et Dumont, et quelques architectes comme Huyot. Des étrangers, belges, italiens, allemands, grecs même, venaient bénéficier de cet enseignement renommé.

Entouré de cet état-major brillant et nombreux, David exerce un prestige incomparable : il illustre l'art français, il en assure l'avenir, et Casimir Delavigne s'écrie en 1815 :

> Le laurier de David, de lauriers entouré,
> Fier de ses rejetons, enfante un bois sacré
> Qui protège les arts de son ombre éternelle.

Le lustre que lui donnait cette situation exceptionnelle ne suffit pas toujours à David. Il eut la fai-

blesse, en 1808, lors de la création de la noblesse impériale, de faire transformer son titre de membre de la Légion d'honneur en celui de chevalier, et de se constituer des armoiries.

Sa vie privée témoignait pourtant d'habitudes de simplicité. Il avait de nombreuses et brillantes relations, mais il se prodiguait peu. Sa tenue, qu'il avait conservée élégante même sous la Terreur, avait quelque chose de réservé et de grave, et il était d'une extrême politesse.

Il habita au Louvre jusqu'en l'an XII, puis rue de Seine jusqu'en 1811 et ensuite rue d'Enfer n° 13. Il vivait de la vie de famille. Il recevait volontiers à dîner ses amis. Sa principale distraction était, le soir, le théâtre ; les comédiens du Théâtre-Français lui avaient accordé ses entrées et l'on sait l'amitié qu'il avait pour Talma. Souvent aussi, il passait la soirée chez les Mongez. Mme Mongez était peintre et son élève; la malignité publique accusait David de collaborer à ses œuvres. Près de ses amis, durant la conversation, il s'amusait à dessiner, et l'on avait soin de lui préparer papier et crayons. Il aimait la musique, avait joué du violon et était passionné pour la musique italienne, qu'il mettait fort au-dessus de la musique allemande.

Ses élèves, auxquels il témoignait une bienveillance et une affection sincères, l'aimaient beaucoup. Il participait volontiers à leurs fêtes et conserva avec quelques-uns d'entre eux des relations que la mort

seule rompit. Le dimanche matin, il les recevait : on le trouvait, en hiver, au coin du feu, en train de fumer sa petite pipe en terre ; en été il se tenait dans son jardin, près du monument qu'il avait élevé à Drouais.

Pendant longtemps sa maison avait été gaie et animée : deux garçons et deux filles y grandissaient. Puis le vide s'était fait : l'aîné des jeunes gens, Jules, d'un tempérament très sérieux, était allé achever ses études à Gœttingue, puis était devenu successivement vice-consul à Civita Vecchia et sous-préfet de Stadten (Hanovre). Le cadet, Eugène, impétueux et peu appliqué, s'était engagé en 1804.

Les deux sœurs avaient épousé deux officiers, le colonel Meunier et le général Jeannin. Sans parler des alarmes éprouvées au lendemain de la bataille de Leipsig, David, dans les dernières années de l'Empire, vivait dans de perpétuelles craintes pour la vie de ses fils et de ses gendres.

Pendant les Cent jours, il eut un instant de joie. Son fils Jules était désigné pour une préfecture, l'autre était nommé chef d'escadron ; le baron Meunier, mis en disponibilité par les Bourbons, était replacé à la tête d'une division de la garde, et le baron Jeannin fait général de division en janvier 1815, recevait un commandement à l'armée du Nord.

Ce bonheur devait être de courte durée.

CHAPITRE VI

L'ESTHÉTIQUE DAVIDIENNE. — DAVID CHEF D'ÉCOLE.

David, peintre d'histoire, est le chef de l'École française. — Il enseigne le respect de la vérité corrigée par la recherche du beau idéal et l'imitation de l'antique. — Objet plastique de l'art. — Choix des sujets. — Composition. — Dessin et couleur. — Moralité de l'art. — Succès de cette doctrine.

Nous avions, jusqu'en 1789, essayé de suivre pas à pas les progrès de la pensée artistique de David. A partir de cette date, entraînés par le récit des événements, nous avons seulement signalé au passage les principaux ouvrages de l'artiste, rappelant les circonstances au milieu desquelles il les avait produits, mais sans en tenter ni l'analyse ni la critique.

Il est temps, à présent, de nous arrêter, de rassembler en un corps des observations qui, présentées d'une façon fragmentaire, auraient perdu de leur valeur et d'essayer d'expliquer ce que fut, en réalité, l'homme que l'on qualifiait, sans contestation, de chef de l'École française.

Au cours de cette période de vingt-cinq années

Portrait de Mme Seriziat (1795).

Musée du Louvre.

qui est celle de sa plénitude, David a signé des pages très remarquables; il a beaucoup produit, autant du moins que le permettaient des idées qui, nous le verrons, écartaient l'improvisation dans l'exécution comme dans la pensée. Mais on se tromperait si, pour caractériser son œuvre et son influence, on entreprenait d'analyser, sans choix, cette production. En réalité, les ouvrages qui, à nos yeux, ont pris une importance et un intérêt plus considérable, *le Sacre* par exemple ou *le Pape Pie VII*, n'avaient, pour les juges de l'empire, qu'une valeur secondaire; *tableaux de genre* ou *portraits*, ils s'effaçaient devant les *tableaux d'histoire*, c'est-à-dire devant les œuvres dont les sujets étaient empruntés à l'antiquité classique ou à la mythologie.

En vertu de ce préjugé, dans la pensée des contemporains de David et de David lui-même, *les Sabines* et *Léonidas* étaient les véritables titres de sa gloire; c'est par eux qu'il dominait l'École française, c'est à les étudier qu'il conviait ses élèves, et que, peintre d'histoire, il formait à son tour d'autres peintres d'histoire.

Aussi, bien qu'il n'ait, durant ces vingt-cinq années, exposé que deux tableaux d'histoire, tableaux restés longtemps sur le chantier, abandonnés puis repris, et dont le second ne fut achevé que plus de cinq ans après sa conception, c'est là qu'il faut tout d'abord l'étudier. Nous examinerons donc, dans ce chapitre, David peintre d'histoire, chef d'école et

professeur, avant d'aborder l'étude de tant d'œuvres si grandes pour nous, mais qui furent, tout d'abord, considérées comme secondaires.

L'esthétique que David, peintre d'histoire, a appliquée, nous savons qu'il ne l'avait pas créée. Il ne prit jamais le soin de l'exposer théoriquement. Une seule fois il s'est cru, lors des *Sabines*, obligé de s'expliquer sur un point d'ailleurs important : l'usage systématique du nu ; mais il l'a fait sans essayer de prouver des principes généraux qu'il considérait comme acquis. Dans son enseignement oral, il parlait peu, empêché qu'il était d'ailleurs par son infirmité et se lançait rarement dans les vues théoriques. Sa pratique n'a pas été le développement impeccable d'une doctrine unique. Après avoir évolué jusqu'à *Brutus,* il a continué à osciller : *les Sabines* ne sont pas tout à fait la même chose que *Léonidas*. Parallèlement à lui, d'autres peintres, Vincent ou Regnault, ont donné à la jeunesse des enseignements analogues aux siens.

Mais, il convient de l'ajouter, les variations de David n'étaient que des nuances qui ne compromettaient pas les vérités essentielles ; ses rivaux manquaient d'autorité et paraissaient entraînés par son exemple. En dépit des réserves que nous venons de présenter, il y avait bien, dominant la France artistique, une esthétique davidienne.

Tout d'abord, aux yeux de David, la peinture

n'est pas un métier; l'habileté technique ne constitue pas l'artiste : « il est bien pénétré, dit-il d'un jeune homme dont il veut faire l'éloge, qu'on n'est pas peintre parce qu'on tient une palette à la main [1] ». La main doit obéir à la tête et l'artiste véritable est avant tout celui qui a des idées saines sur son art.

Pour concevoir ces idées, il faut un certain degré de développement intellectuel; David, dont le bagage paraît avoir été assez mince, exige de ses élèves une culture générale : « Girodet, dit-il, entra chez moi jeune, au moment où il venait de finir ses études, car c'était une condition que je mettais en acceptant un élève ; je voulais qu'il sût au moins le latin [2]». Ceux qui suivent ses leçons sentent le besoin de s'instruire. Léopold Robert occupe ses loisirs à lire Thucydide, Xénophon et Bossuet [3]. Ainsi préparé, l'artiste peut comprendre l'objet véritable de son art. Cet objet, c'est l'imitation de la nature : « Le seul moyen [pour acquérir un talent sûr], dit-il à un élève, est de voir et suivre la nature [4] ». En toute occasion David professe le respect de la vérité. Quand ses élèves copient le modèle vivant, il s'attache à éviter dans la pose l'artifice ou le recherché. Lui-même ne dessine rien sans le modèle; il est l'ennemi de la convention, a l'horreur

1. *In* J. David, *David*, p. 554.
2. Même livre, p. 502.
3. C. Clément, *Léopold Robert*, p. 73
4. J. David, *David*, p. 588.

du *chic*. Et, certes, il doit être ravi le jour où il lit dans Casimir Delavigne que

David a ramené son siècle à la nature [1].

Ne nous hâtons pas de le féliciter; à peine a-t-il payé ce tribut théorique à la vérité, qu'il s'empresse d'introduire des vues nouvelles qui en limitent singulièrement la portée; l'artiste ne doit pas reproduire la nature sans discernement et sans choix; il doit s'efforcer de la représenter dans sa plus grande beauté. Les objets et les êtres que la réalité lui présente sont imparfaits par quelque côté; il doit éliminer ces imperfections.

C'est un *beau idéal* que l'artiste va fixer. Nous avions un instant touché terre; nous voici engagés de nouveau dans la convention.

Ce beau idéal, quel est-il? N'en demandons pas une définition à David, car il n'est pas assuré qu'il ait lui-même des vues bien claires à ce sujet. Il pense peut-être, avec Le Breton, que « le beau idéal, dont le modèle n'existe point dans la nature, est une création de l'artiste, mais n'est que la nature même, conçue dans sa plus grande perfection[2] ».

D'autre part, il applaudirait sans doute aux phrases solennelles de son ami Quatremère de Quincy : « L'artiste, abandonnant le stérile domaine de la réalité, où les hommes, les faits, les objets, se

1. *Première Messénienne.*
2. *Rapport du Jury des prix décennaux.*

montrent tels qu'ils sont, parvient à nous créer comme un nouveau monde, où les objets se font voir tels que la nature nous dit qu'ils pourraient être[1] ».

David aurait probablement souscrit à toutes ces définitions ; il ne se demandait pas si elles étaient cohérentes de tous points et n'intervenait pas dans les querelles qui s'élevaient parmi les théoriciens, entre les partisans du *beau idéal* et ceux de la *nature choisie*. L'essentiel était de savoir que l'imitation directe était insuffisante et qu'il fallait faire subir aux données de la nature une élaboration.

Cette élaboration aurait été très délicate si l'artiste en avait été laissé maître. Fort heureusement, aux yeux de David comme à ceux de Winckelmann, les anciens nous avaient précédés dans cette voie, et ils y avaient réussi de telle façon qu'on ne pouvait espérer les égaler. L'unique moyen de leur ressembler était de leur demander des leçons. Cette supériorité des anciens était un dogme intangible : « L'antiquité, proclamait David, n'a pas cessé d'être la grande école des peintres modernes, et la source où ils puisent les beautés de leur art. Nous cherchons à imiter les anciens dans le génie de leurs conceptions, la pureté de leur dessin, l'expression de leurs figures et les grâces de leurs formes[2] ».

L'étude de la nature et la recherche de la beauté avec le concours de l'antiquité, tels étaient, en défini-

1. Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, p. 220.
2. J. David, *David*, p. 352.

tive, les principes essentiels de David et de son école.

Une pareille doctrine, prise dans son sens le plus profond, avait quelque chose de grand et pouvait devenir féconde. Il y avait de la dignité, si l'on avait reconnu la supériorité des anciens, à se mettre à leur école. « Étudier avec soin par quelle route les Grecs sont parvenus à la perfection qui les distingue, les principes que suivaient et les moyens qu'employaient chez eux les artistes, et appliquer ensuite ces principes, ces moyens, à des sujets pris dans le monde moderne qui est le nôtre, dans la nature, telle qu'elle s'est développée depuis la renaissance de la civilisation en Europe[1] », c'était un noble programme. C'était, à la fois, se préserver d'une indépendance ignorante et présomptueuse et sauvegarder à l'art moderne sa personnalité.

A pénétrer les sentiments du sculpteur grec, l'artiste lui aurait certainement emprunté des préceptes d'une vérité éternelle ; il se serait appliqué, non à imiter les Grecs du ve siècle, mais à dessiner comme l'eût pu faire Phidias, s'il était devenu, par miracle, son compatriote et son contemporain. Il aurait compris enfin que, pour vivifier la forme antique, il fallait y enfermer des « pensers nouveaux ».

Tout autre fut la conception de David ; il accepta la beauté antique comme un dogme auquel il était interdit de toucher sans sacrilège. C'est dans le sens

1. Guizot, *Salon de 1810*.

le plus étroit, le plus stérile, qu'il entendit l'imitation de l'antique, et le but qu'il se proposa, ce fut, en somme, de produire des pastiches de l'antiquité.

« Mon intention, en faisant ce tableau, écrivait-il à propos des *Sabines*, était de peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude que les Grecs et les Romains, en voyant mon ouvrage, ne m'eussent pas trouvé étranger à leurs coutumes[1]. » Dessein naïf et irréalisable.

L'antiquité, pour admirée qu'elle fût, était alors très mal connue. Les œuvres les plus célèbres des musées de Rome ou de Paris, celles qu'on remarquait dans les cabinets des curieux, les moulages qu'avait réunis le statuaire Giraud, ceux qu'avait achetés David, appartenaient, pour la plupart, à la période gréco-romaine. On était persuadé que le règne d'Alexandre avait été pour l'art hellénique l'âge de plénitude. De là des méprises singulières.

On transformait en principes les recettes de l'art académique. Les négligences, la facture molle, le modelé banal et éteint, le parti pris, l'absence d'émotions qui avaient marqué la décadence hellénique, échappaient à des yeux mal exercés ; on y voyait l'expression d'une esthétique raffinée et sublime.

David n'en savait évidemment pas plus que ses contemporains et il n'était pas le plus informé d'entre eux ; il attribuait sans marchander à Phidias et à

1. *In* J. David, *David*, p. 358.

Praxitèle les colosses du Monte Cavallo et citait pêle-mêle, à l'occassion, les statues antiques de toutes les époques. Il croyait bien, dans ces fragments, distinguer les traces d'un génie romain plus compliqué, plus soucieux de vérité anatomique et d'un génie grec plus simple, et il s'imaginait, de bonne foi, avoir passé de l'imitation des Romains à celle des Grecs « En faisant *les Horaces* et le *Brutus*, disait-il à ses élèves, j'étais encore sous l'influence romaine... mais je veux faire du grec pur [1]. Peut-être, ajoutait-il, ai-je trop montré l'art anatomique dans mon tableau des *Horaces* ; dans celui-ci [*les Sabines*], je le cacherai avec plus d'adresse et de goût, ce tableau sera plus grec [2]. »

En réalité, les fragments antiques lui apparaissaient comme une sorte de répertoire de formes où, sans souci d'époques ni de styles, sans intelligence historique, il pillait à son aise. « Je me nourris les yeux, disait-il, de statues antiques, j'ai l'intention même d'en copier quelques-unes [3]. » De fait, il ne s'interdisait pas de copier littéralement et David d'Angers l'avait vu imiter, de la tête de Calchas du vase de Médicis, la tête du soldat qui, dans *les Sabines*, remet son sabre au fourreau [4]. Il poussait même la chose au point de choquer ses contemporains férus

1. *In* Delécluze, *David*, p. 62.
2. *Même ouvrage*, p. 71.
3. *Même ouvrage*, p. 62.
4. Jouin, *David d'Angers*, t. I, p. 63.

Les Sabines (1799).

Musée du Louvre.

pourtant, eux aussi, d'antiquité. On l'accusa de s'être directement inspiré pour la composition des *Sabines* d'une intaille publiée par Montfaucon, et il est certain qu'il emprunta à un antique l'attitude de *Léonidas*.

Parfois, il imitait sans discernement ; il avait vu, sur des bas-reliefs antiques, des chevaux sans brides ; il ne s'aperçut pas que les brides, autrefois figurées en bronze, avaient simplement disparu, s'imagina qu'on les avait éliminées de parti pris et les supprima, à son tour, pour les chevaux du tableau des *Sabines*.

David, enfin, n'évita pas une erreur plus générale et plus grave : l'antiquité a surtout survécu par sa sculpture. A supposer que l'on adoptât, sans modification, l'idéal antique, il fallait du moins distinguer ce qui appartient à la peinture de ce qui est le propre de la statuaire et ne pas imposer à un art des règles qui n'ont pas été créées pour lui. Cette distinction nécessaire, David ne la fit pas, et, sur le modèle de la sculpture, il restreignit considérablement le champ de son art.

L'inspiration chrétienne, interdite à la poésie par les arrêts de Boileau, n'avait pas été jusqu'à lui bannie des arts. Philippe de Champagne, Poussin ou Le Sueur, avaient été de grands peintres chrétiens. Les maîtres du XVIIIe siècle, les plus pompeux comme les plus frivoles, avaient tenté d'illustrer l'Évangile ; mais les marbres grecs ne disaient pas qu'on pût traduire par des formes la foi, l'amour divin ou la

charité ; le moment était, d'ailleurs, hostile à la religion, et, d'autre part, l'imagination positive de David se prêtait mal à l'expression de passions exaltées ; il écarta l'inspiration chrétienne.

Au moins, les passions humaines, les combats, les actions dramatiques pouvaient-ils se tracer sur la toile. Les Grecs s'interposèrent de nouveau ; sans fuir l'expression des mouvements violents du corps et de l'âme dont ils eussent été, le *Laocoon* en faisait foi, capables de rendre toute l'énergie, ils avaient préféré se borner à l'étude de la beauté en repos. Cette prédilection devint pour David une règle absolue. Il reprochait amèrement à Girodet d'y avoir dérogé et ne lui pardonnait pas « le choix bizarre » du sujet de la *Scène du déluge*.

Quant à lui, s'il peint *les Sabines*, il a le soin de choisir l'instant où le combat est suspendu. Pour *Léonidas*, il se garde bien de peindre la lutte avec les Perses ; il représente la veillée d'armes. « Je veux essayer, disait-il, de mettre de côté ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de *peinture d'expression*. A l'imitation des artistes de l'antiquité, qui ne manquaient jamais de choisir l'instant avant ou après la grande crise d'un sujet, je ferai Léonidas et ses soldats calmes et se promettant l'immortalité avant le combat[1]. »

David se propose donc, avant tout, de créer des formes plastiques harmonieuses et restreint son ambi-

1. Delécluze, *David*, p. 226.

tion à représenter dignement le corps humain. Ce corps, il faut le faire paraître dans tout son éclat et, systématisant l'essai qu'il avait tenté dans *Pâris et Hélène*, David se décide, dans *les Sabines*, à représenter nus ses principaux héros. Il s'en explique dans le livret distribué au public, se retranche derrière l'autorité des anciens, se persuade que les artistes lui sauront gré de la tâche difficile qu'il s'est imposée, « pénétrés de cette vérité que qui fait le plus peut faire le moins ». En réalité, ce n'étaient ni des scrupules archéologiques, ni l'attrait de la difficulté qui déterminaient David : entraîné par une esthétique plastique, il était amené à attribuer au corps humain son maximum d'importance.

Nous connaissons à présent les idées directrices de David ; suivons-le dans son atelier : voyons comment il conçoit et exécute un tableau d'histoire et la façon dont il dirige ses élèves.

Quand David veut chercher un thème, l'antiquité lui en suggère immédiatement par douzaines. Ses élèves, qui n'ont pas l'imagination aussi riche, feuillettent Plutarque, Homère, Tite-Live, ou simplement le *Dictionnaire de la Fable*. Selon le conseil de David, ils s'arrêtent de préférence à un épisode connu de tous ; mais ils se préoccupent surtout du caractère plastique et des conditions techniques d'exécution : « Je vais chercher, écrit Drouais à David en 1786, un sujet de l'histoire romaine où il y ait

sept à huit figures, tant hommes que femmes[1] ». Autant dire que l'intérêt du sujet est secondaire et qu'au besoin même il sera insignifiant.

David lui-même a, le plus souvent, choisi des sujets capables d'émouvoir, ainsi *les Horaces*, *Brutus, les Sabines, Léonidas,* mais il en a aussi traité d'autres moins considérables : *Pâris et Hélène, le Départ d'Hector, Vénus blessée se plaignant à Jupiter,* et dans la dernière partie de sa vie : *l'Amour et Psyché*, *Mars et Vénus*. Remarquons qu'il proscrit, malgré les ressources qu'elles pourraient offrir pour le nu, les allégories « qui conduisent fatalement au bel esprit et à la manière[2] ».

Quand il arrête la composition de son œuvre, David ne se préoccupe ni de l'intérêt dramatique, ni de la composition lumineuse. Immobiles ou dans un mouvement ralenti qui simule l'immobilité, les personnages s'ordonnent par un rythme géométrique et le tableau prend le caractère d'un bas-relief. Les groupements symétriques aux masses pondérées divisent la composition et lui donnent une régularité solennelle. Cela est aussi sensible dans *les Sabines* que dans *Léonidas*. Dans le premier tableau, Romulus et Tatius se répondent, séparés par le groupe central des femmes. Dans le second, Léonidas occupe le centre, escorté de guerriers à droite et à gauche.

Ces groupements compassés ont pourtant paru

1. *In* J. David, *David,* p. 35.
2. *In* J. David, *David,* p. 501.

hardis et l'on se souvient de l'indignation comique que ressentait Pierre, le directeur de l'Académie, en présence de *Brutus :* « Allons, monsieur, disait-il à David, continuez ! Dans vos *Horaces*, vous avez mis vos trois figures sur la même ligne, ce qui ne s'est jamais vu depuis qu'on fait de la peinture. Aujourd'hui, vous placez le principal personnage dans l'ombre, c'est de plus fort en plus fort. Vous avez sans doute raison, puisque le public trouve cela admirable. Mais où avez-vous vu qu'on pût faire une composition sans employer la ligne pyramidale[1] ? »

Les héros de David se relient les uns aux autres et expriment leurs pensées par des gestes, et à ces gestes qui doivent être mesurés, harmonieux et significatifs, le peintre accorde une importance exagérée. Dans sa haine du XVIIIe siècle, il a oublié d'en proscrire l'esprit théâtral. Aux scènes d'opéra il a substitué des scènes de tragédie. Comme il a abrégé l'étude de la nature en copiant l'antique, il abrège celle du geste en s'inspirant des acteurs. Habitué de la Comédie, ami et admirateur de Talma, il ne sait pas se garder de l'exagération et de l'apprêt que provoque l'optique de la scène. La pantomime est trop marquée, les attitudes ont quelque chose de forcé ou de tendu. Le mouvement emphatique des *Horaces*, l'attitude étudiée de *Romulus*, le geste du Spartiate aveugle dans *Léonidas*, sont empreints de cet excès que les disciples de David exagèreront sans mesure.

1. *In* J. David, *David,* p. 57.

La composition une fois arrêtée, David en aborde l'exécution, et c'est le moment où ses erreurs théoriques pèsent le plus lourdement sur lui.

Persuadé de l'importance prépondérante du dessin, il ne se contente pas, après les cartons préliminaires, d'indiquer au crayon sur la toile les grands traits de sa composition, il la dessine complètement. Bien plus, pour être sûr de ne pas commettre de fautes, il dessine d'abord, nus, tous ses personnages, même ceux qui seront habillés par la suite. La toile ébauchée du *Serment du Jeu de Paume* (au Louvre) est un exemple célèbre de ce système. Enfin, quand le corps d'un de ses héros est partiellement caché aux yeux du spectateur par un autre personnage ou par un accessoire, il dessine néanmoins les parties masquées pour être sûr de l'accord des parties visibles. « Il est bien difficile, dit-il, de mettre bien ensemble des figures coupées sans faire auparavant un ensemble complet du mouvement général de la figure[1]. »

Toutes ces opérations sont faites avec le concours du modèle; il ignore les lois de la perspective et il lui est impossible de faire de mémoire la moindre indication, le plus simple croquis d'une figure. Il professe, de plus, en toute occasion à ses élèves la parfaite sincérité dans l'imitation du modèle[2]. Quand

1. *In* J. David, *David*, p. 555.

2. Paillot de Montabert, *Traité de la Peinture*, t. VIII, p. 64-66.

il visite avec eux le Louvre, il leur souligne la différence entre les figures variées de Lesueur et les types uniformes et conventionnels de Lebrun[1]. Il prend à partie ceux qui, entraînés par les habitudes de main, ne copient pas les particularités de l'individu qui pose devant eux.

Scrupules excellents ; mais voici que s'interposent l'admiration des œuvres de l'antiquité et la théorie du Beau idéal. David lui-même, tout chef d'école qu'il est, en est désorienté : réaliste de tempérament, idéaliste par principe, il ne parvient pas à mettre d'accord, dans la pratique, deux tendances contradictoires : tantôt il copie le modèle et tantôt il copie un plâtre ; de là des disparates, sensibles surtout dans *Léonidas*. Mais, de toute façon, son œil est faussé. Habitué à contrôler les formes que la nature lui propose d'après un idéal qui le contrarie à chaque instant, malgré ses constants scrupules, il trahit sans cesse la vérité dont il se recommande ; mais, d'autre part, il n'a pris de l'antique que des recettes.

La contemplation, l'imitation des plâtres, dont il ne raisonne pas le système, lui imposent des manies de praticien. Le dessin perd toute saveur ; sous prétexte de noblesse et de pureté, il affecte des prédilections outrées et des exclusions ridicules. Les mille particularités de chaque modèle disparaissent, le crayon les efface parce qu'elles nuisent à la régularité ; sous prétexte de science anatomique, il tend et raidit

1. J. David, *David*, p. 500.

les muscles sous la peau et donne aux membres l'aspect de billes de bois bien arrondies, parce que les marbres romains qu'il croit suivre ont parfois cet aspect.

Arrivé à ce point de son ouvrage, David n'a encore qu'ébauché sa toile, et pourtant l'essentiel de son travail est fait. Les mérites de l'exécution picturale sont secondaires. Tout effrayé encore du dévergondage du XVIIIe siècle, il évite les effets de brosse. Son plus grand souci est de dissimuler la facture, d'effacer les traces du travail, de cacher les efforts qu'a coûtés l'enfantement. La couleur, servante du dessin, ne sert qu'à souligner le modelé.

David répudie les effets de lumière qui rejettent dans l'ombre une partie de la toile, enveloppent les formes d'une lueur douteuse et détournent l'esprit de la contemplation des lignes. Le clair obscur, où disparaissent les erreurs d'un dessinateur imparfait, voile les mérites d'un dessinateur impeccable. Donc, point d'effets de lumière, mais un jour égal qui se répand sur toute la toile comme il règne dans l'atelier, et qui, auxiliaire docile, met en valeur les objets sans attirer lui-même l'attention; élément nécessaire mais incommode et que son abnégation permet seule de tolérer.

Quant à sa palette, elle est chargée de tons vulgaires, vermillons, ocres, terres; dans sa haine du XVIIIe siècle, David a perdu le sens des harmonies colorées. Il ne se sauve de la lourdeur et de fautes choquantes que par la discrétion de son pin-

Bonaparte au Mont Saint-Bernard (1800).

Musée de Versailles.

ceau et par la prédilection qu'il manifeste, surtout depuis les *Sabines*, pour les tons gris. En restant neutre, il évite d'être criard. D'ailleurs, il peint le moins possible : pas de préparation, ou une préparation si légère qu'elle ne peut servir de rien. Les teintes formées sur la palette sont appliquées l'une auprès de l'autre et il s'efforce de les fondre par juxtaposition. Les ombres s'indiquent simplement par des frottis. La couleur fluide, glacée, craint les empâtements, redoute d'accrocher au passage la lumière ; une pellicule nacrée recouvre la toile lisse et propre comme un chaudron bien récuré[1].

David se défend volontiers de finir, il faut entendre par là qu'il ne veut pas qu'on regarde ses toiles à la loupe. Mais il ignore l'art des sacrifices ; à l'exemple des sculpteurs, dont il a les œuvres constamment sous les yeux, il dit tout sans rien laisser deviner. Il traite les derniers plans avec la même précision que les premiers.

Cette perfection ennuyeuse, il l'étend aux choses qui la comportent le moins, aux draperies, aux matières inertes et amorphes, comme le sol, aux organismes délicats, comme les feuillages et les fleurs. Tous les objets sont métamorphosés en miroirs métalliques, aux lignes également accusées, aux contours sèchement terminés, et sur lesquels la

1. Consulter, sur la palette de David : Delécluze, *David*, p. 306; — Amaury Duval, *l'Atelier d'Ingres*, p. 85; — Miette de Villars, *Mémoires de David*, p. 32-33.

lumière pose pour être immédiatement réfléchie sans en pénétrer aucun.

La sensation de la chair, de cette pulpe savoureuse dans laquelle la lumière palpite, l'émotion de cette matière animée où joue et circule la vie, la mollesse cotonneuse d'un feuillage, les pétales diaphanes d'une fleur, restent ignorées d'un œil qui s'est oblitéré à contempler la surface brutale et sans épiderme du plâtre.

David oublie aussi que si la sculpture doit se soumettre aux conditions que lui impose la nature, la peinture, plus riche qu'elle, crée son propre milieu. En peignant les formes, le peintre doit créer l'atmosphère dans laquelle ces formes seront baignées. Ce milieu, David le supprime.

Ses personnages circulent dans le vide : l'air ne vient pas envelopper leurs corps, estomper leurs contours, adoucir la cassure des étoffes, atténuer les arêtes des pierres. Il ne s'interpose pas entre notre œil et les objets lointains pour donner à ceux-ci des allures indécises. Point d'imprécision, point de crépuscule.

Les personnages isolés se juxtaposent sans liaison et se détachent parmi des objets auxquels rien ne les unit et qui, si soignés qu'ils soient, restent derrière eux comme un décor.

L'œuvre est achevée ; elle n'est pas destinée uniquement à plaire. Par sa seule perfection, elle exerce une action moralisatrice : c'est une idée favorite de

David que « dans nos ouvrages nous nous peignons nous-mêmes[1] ».

Pourtant il ne se cantonne pas uniquement dans les sujets d'où peut jaillir une leçon morale. A côté de tableaux édifiants, comme *les Horaces*, *la Mort de Socrate* ou *Léonidas*, il en est dont la leçon est plus obscure, comme *les Sabines;* il en est d'autres qui sont équivoques ou voluptueux : *Pâris et Hélène,* et ses dernières productions, *l'Amour et Psyché* ou *Mars et Vénus*. Sur ce point, comme sur tant d'autres, ce maître d'un art logique manque de principes directeurs.

C'est bien, en effet, un art logique que cette peinture roide, correcte, qui ne livre rien au hasard, sort de la tête et évite de parler aux sens. « Le génie des arts, dit David, ne doit avoir d'autre guide que le flambeau de la raison », et, sous sa direction, les élèves apprennent la peinture, comme ils feraient les mathématiques par l'esprit seul, sans que le sentiment y ait aucune part.

Le succès d'une doctrine aussi ingrate, aussi sèche, aussi éloignée de tout agrément et de tout pittoresque, a quelque chose qui, aujourd'hui, peut nous surprendre. Jamais pourtant entraînement ne fut plus général. Les animosités que suscitait David ne l'enrayaient pas ; c'étaient querelles de personnes qui ne touchaient pas au fond des choses. Les artistes, si jaloux d'ordinaire de leur individualité, s'inclinaient

1. J. David, *David*, p. 586.

devant des règles indiscutées et collaboraient à la gloire de *l'école française*. L'originalité avait cessé d'être une vertu pour devenir une fantaisie dangereuse, une hérésie. Le règne persistant de cette doctrine scientifique et morale tenait à la valeur de celui qui l'avait propagée et aux œuvres remarquables sur lesquelles il avait su l'appuyer. La pléiade de ses disciples directs avait assuré sa domination, et l'influence qu'il exerçait sur ceux-là mêmes qui étaient ses émules ou qui étaient sortis d'autres ateliers que le sien consacrait son hégémonie. Bien d'autres raisons artistiques ou étrangères à l'art, après avoir déterminé son triomphe, semblaient en attester la durée.

N'était-ce pas pour l'école un excellent titre à la popularité que d'être née d'une rupture brusque avec le passé, d'avoir éclaté comme un scandale dans le calme académique des dynasties des Van Loo et des Coypel, d'être, en un mot, révolutionnaire? Cette origine, on ne l'avait pas oubliée. On se souvenait encore du rococo, du dévergondage, du tintamarre étourdissant dont elle avait débarrassé l'art. On lui savait gré d'avoir rejeté les brocards, les panaches, les mièvreries et les richesses trompeuses, et, en chassant du temple de l'art les vendeurs de peinture sans idéal, les Boucher, les Lancret, les Fragonard, d'avoir restauré la simplicité et la sincérité.

Le public, qui applaudissait les pâles alexandrins des disciples attardés de Racine, aimait à retrouver, dans un geste de Talma, l'attitude de quelque héros

de David. L'art et la littérature sérieuse, étrangers l'un à l'autre depuis le XVIIe siècle, semblaient s'être rapprochés. On était bien aise de retrouver au Salon les émotions que l'on avait éprouvées à la comédie.

Cette peinture enfin, si lucide, si claire, qui ne laissait rien à deviner, qui se développait avec solennité, cette peinture qui n'admettait pas le vague, qui évitait d'éblouir et n'appelait pas la rêverie, convenait admirablement au génie raisonneur de la France, épris à outrance de logique, peu sensible à l'émotion picturale pure, prompt à relever les mérites littéraires d'un tableau.

Les peintres avaient accepté facilement le joug. La simplicité de la doctrine leur avait rendu l'assimilation aisée ; le caractère en était trop systématique et trop abstrait pour leur déplaire.

Le public s'était applaudi de voir succéder à la diversité des anciens maîtres une manière unique ; il avait vu avec plaisir les artistes se donner un chef, et le principe d'autorité, si puissant chez nous, avait été satisfait le jour où l'art avait été pourvu d'un code de lois.

C'est ainsi que David régnait depuis vingt-cinq années. Tous les arts avaient subi son action. Partout dominait un goût pseudo-antique, et le mobilier dessiné par Percier et Fontaine, comme les temples, comme la statuaire, dépendait de ses formules. S'il n'avait pu imposer ce costume que ses élèves avaient un instant porté par forfanterie, il avait du moins transformé le cadre de la vie contemporaine.

CHAPITRE VII

L'ESTHÉTIQUE DAVIDIENNE — DAVID RÉALISTE

Par toute une partie de son œuvre, David échappe à ses propres théories. — Peintre de la Révolution et de l'Empire; effort pour créer un genre iconique; tableaux commémoratifs. — Peintre d'admirables portraits.

David croyait avoir établi sa gloire sur *les Horaces, Socrate* et *les Sabines. Le Sacre, les Aigles*, n'étaient, à ses yeux, que des « tableaux de circonstances » ; le portrait de Mme Récamier ou celui des Seriziat, des travaux de commande ou des tributs payés à l'amitié.

Cette opinion, il la partageait avec ses contemporains, et le dogme de la hiérarchie des genres semblait lui donner une valeur absolue. Tant que dura son règne artistique, elle ne fut pas ébranlée.

Les années s'écoulèrent; des révolutions nouvelles transformèrent le goût public; les tableaux d'*histoire* perdirent leur prestige ; les leçons qu'ils dictaient cessèrent d'être des oracles : David fut regardé comme un peintre froid, déclamateur et ennuyeux. C'est alors seulement qu'on commença

à reconnaître le mérite de ses autres œuvres. *Les Aigles, le Sacre*, bénéficièrent de ce mouvement et sauvèrent leur auteur du discrédit complet qui le menaçait.

Puis, les portraits sortirent peu à peu des collections particulières pour entrer dans les musées. On s'aperçut que David avait été un portraitiste de premier ordre et la gloire du « chef de l'école française » se trouve aujourd'hui établie sur des bases nouvelles et appuyée sur des titres sur lesquels il n'avait pas compté.

Fort heureusement pour sa mémoire, David ne fut pas seulement le théoricien guindé, artificiel et scrupuleux, que nous avons analysé dans notre précédent chapitre; fort heureusement, il ne prit pas toujours le pinceau pour illustrer ses doctrines. L'homme passionné et impressionnable, qui avait rompu si bruyamment avec les traditions artistiques de ses maîtres, qui avait mis tant de chaleur à défendre une esthétique si froide, l'esprit mobile qui s'était jeté à corps perdu dans le mouvement révolutionnaire pour devenir bientôt après l'admirateur enthousiaste de Bonaparte, n'était pas uniquement peintre par effort de volonté; il avait des qualités spontanées et fortes qu'il ne devait pas étouffer toujours. Livré à lui-même, il aurait perpétuellement, comme le moine dans sa cellule, refréné son tempérament. Il aurait, comme il le fit en effet de 1781 à 1789, ajouté chaque année une toile antique à une autre toile

antique. Les circonstances lui furent, malgré lui, favorables; elles le forcèrent à sortir de son atelier, à se mêler à des contemporains: empoigné par la Révolution, il ne lui suffit pas de la servir de son activité; il mit à son service son génie. Spontanément il commença à la célébrer et bientôt son pinceau fut réquisitionné par la Convention comme l'étaient toutes les énergies républicaines. Ensuite, quand Bonaparte fut devenu son héros, il s'offrit aussi tout d'abord à le peindre, pour être ensuite contraint, pour ainsi dire, à le faire.

C'est ainsi que, de 1789 à 1815, il ne peignit que deux grands tableaux d'histoire et fut presque constamment occupé à des œuvres pour lesquelles il ne s'était pas, par avance, imposé de doctrine. Le beau idéal, la nudité poétiquement considérée, les draperies en tuyaux d'orgue, l'Apollon du Belvédère et le vase Médicis, tout l'arsenal des moulages et des formules, n'étaient plus d'usage quand il s'agissait de peindre *le Serment du Jeu de Paume*, *Marat* ou *le Passage du mont Saint-Bernard*. Bien malgré lui, David se trouva émancipé.

S'il n'eût été qu'un rhéteur, il aurait été désemparé; mais il était vraiment peintre et il se montra d'autant plus grand qu'il sut davantage oublier les règles et se livrer à ses instincts spontanés. Ces jours-là, son génie, doublement faussé, et par l'éducation qu'il avait reçue écolier, et par celle qu'il s'était donnée pour se débarrasser de la première, se

Portrait de Mme Récamier (1800).

Musée du Louvre.

révéla sous son aspect véritable, épris de vérité et de sincérité réaliste.

Il n'était pas né pour faire chanter la lumière ou la couleur et, malgré sa volonté obstinée, il n'était pas organisé non plus pour célébrer la beauté. Mais il avait un amour ardent de la réalité et il était capable de la traduire.

Quand il peignait le groupe des femmes du *Brutus*, un des modèles, épuisé de fatigue, s'était évanoui : « Ne la réveillez pas, s'était-il écrié, il n'y a pas de danger pour elle. Attendez encore. Que c'est beau ! Quel beau mouvement » ; et il avait continué son dessin. Ses ennemis politiques l'accusaient d'avoir, dans les journées de Septembre, parcouru les rues, le crayon à la main, dessinant tranquillement les mourants que l'on jetait sur les morts. « Que faites-vous là, monsieur David, lui aurait dit Reboul, député de l'Hérault ? — Je saisis, aurait répondu le peintre, les derniers mouvements de la nature dans ces scélérats[1]. » En tout cas, l'on connaît le croquis sinistre qu'il fit de Marie-Antoinette conduite sur la charrette à l'échafaud.

Quand il entreprend de peindre le corps de Lepelletier de Saint-Fargeau, il fait chercher par Népomucène Lemercier un poulet et un couteau, recouvre le cadavre d'un drap et asperge ce drap du sang du poulet[2]. Voilà son tempérament intime. Vienne l'oc-

1. J. David, *David*, p. 267.
2. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, I, p. 85.

casion et il n'y aura pas de plus déterminé fouilleur de physionomies que ce théoricien du beau idéal.

Ce n'est pas à dire qu'il n'ait pas tenté l'alliance impossible de ses pratiques d'atelier avec les sujets imposés par la vie contemporaine. Un très curieux dessin de 1794, *le Triomphe du Peuple français*, nous montre les étranges résultats de ce monstrueux amalgame.

C'est, par bonheur, une exception dans l'œuvre de David. L'aversion qu'il avait pour l'allégorie l'a d'ailleurs détourné d'une voie où Prud'hon devait longtemps s'exercer, imité en cela par de nombreux artistes, dont plusieurs, comme Devosges, Fragonard ou Callet, étaient les élèves de David.

Le maître cherchait ailleurs. Dans une série d'œuvres qu'il est facile de rapprocher : *Lepelletier de Saint-Fargeau, Marat*, *Bara* et *Bonaparte au mont Saint-Bernard*, il essayait de créer dans le portrait un genre nouveau, historique ou épique.

Les trois premières de ces œuvres furent conçues au milieu de la plus violente exaltation. Fra Angelico, quant il peignait saint Laurent, saint Étienne ou saint Pierre martyr au pied de la croix, n'avait pas pour ses héros une piété plus ardente que David n'en ressentit pour les siens. Il les regardait comme trois martyrs d'une même cause pour laquelle ils avaient également succombé et qu'ils avaient défendue chacun à sa façon. La rapidité même avec laquelle David

acheva les portraits de Lepelletier et de Marat, rapidité qui contraste tant avec la lenteur ordinaire de son travail, est une preuve de l'émotion fiévreuse qu'il y portait.

Pénétré du caractère grandiose des morts qu'il voulait commémorer, David ne pouvait se contenter de simples portraits. Il ne songea pas non plus à représenter les scènes dramatiques qu'il lui eût été facile de reconstituer. Il aurait pu figurer l'assassinat de Lepelletier au Palais-Royal, peindre Charlotte Corday près de Marat poignardé, ou bien, comme M. Weerts, représenter de farouches Bretons, un fougueux coursier, près d'un Bara vêtu d'un étincelant uniforme.

Tous ces spectacles auraient détourné l'esprit de la leçon que David voulait donner. Ses héros étaient des martyrs : il les glorifia comme on fait les martyrs, avec leurs attributs et les instruments de leur passion. Sans s'écarter de la vérité, sans atténuer les ressemblances physiques, sans dissimuler les laideurs, le sang, la mort, il s'ingénia à revêtir ses œuvres d'une portée générale, en réduisant au minimum les détails pittoresques et les particularités.

Lepelletier est étendu sur son lit de parade ; la tête, rejetée en arrière, est redevenue calme dans la mort ; son torse nu laisse voir la blessure béante dont dégoutte encore le sang. Au-dessus de lui est suspendue l'arme qui l'a tué, et cette épée fleurdelisée a percé un morceau de papier sur lequel est écrit : « *Je vote la mort du Tyran* ».

« J'aurai accompli ma tâche, disait David en offrant son tableau à la Convention, si je fais dire un jour au vieux père entouré de sa nombreuse famille : Venez, mes enfants, venez voir celui de vos représentants qui, le premier, est mort pour vous donner la liberté. Voyez-vous cette plaie profonde ?... Vous pleurez, mes enfants, vous détournez les yeux ! Mais aussi, faites attention à cette couronne, c'est celle de l'immortalité; la patrie la tient prête pour chacun de ses enfants; sachez la mériter; les occasions ne manquent jamais aux grandes âmes. » C'est ainsi que David lui-même soulignait les enseignements de son œuvre.

Il est facile de démêler, dans le *Marat*, des intentions semblables.

L'Ami du peuple est renversé, mort, dans sa baignoire. Dans sa main gauche, il tient encore un papier; c'est le placet que Charlotte Corday lui a fait remettre pour arriver jusqu'à lui, et on lit distinctement sur la lettre : « Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance ». La vertu de la victime est donc proclamée par l'assassin même ! La main droite, pendante à terre, n'a pas lâché la plume. Marat écrivait quand on l'a tué : il écrivait ces mots, que l'on peut lire sur la caisse de bois qui lui servait de table, car l'Ami du peuple était désintéressé et pauvre : « Vous donnerez cet assignat à la mère de cinq enfants dont le mari est mort pour la défense de la patrie ». Le couteau qui gît sanglant sur le sol

a donc surpris Marat dans un acte de bienfaisance !

Ainsi, tout est combiné pour glorifier le martyr et rendre odieuse la main qui l'a frappé.

David signe ces deux œuvres de la même formule : « *A Lepelletier ; A Marat, David*, » et s'associe ainsi à la gloire des héros qu'il exalte.

Le *Lepelletier* est aujourd'hui disparu, et selon toutes probabilités, depuis longtemps détruit [1]. Le *Marat* demeure remarquable par la passion qui l'a conçu et par l'exécution qui a soutenu cette passion ; œuvre perpétuellement vivante et actuelle, une date dans l'art français.

David ne fut pas moins heureusement inspiré quand il entreprit de célébrer le dévouement de Bara. Dans ce drame si simple, il choisit un thème d'une émouvante simplicité.

L'enfant a été tué ; les Vendéens s'éloignent ; on les aperçoit à peine dans le lointain. A terre, leur victime gît dépouillée par eux de ses vêtements ; mais, fidèle jusque dans la mort, Bara expiré presse encore de ses deux mains, sur sa poitrine, la cocarde tricolore pour laquelle il a succombé.

Ce corps d'éphèbe, David l'a dessiné avec un bonheur unique ; il y a mis une grâce adorable, il a dit le charme des formes grêles et souples de l'adolescence avec un attendrissement qui ne lui était pas familier ; on dirait une inspiration de Prudhon. Nul ne regrette, devant cette ébauche précieuse, qu'elle n'ait pas été

1. Consulter l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1900.

achevée : une exécution plus formelle n'aurait pu qu'en affaiblir le charme. Elle reste dotée de l'éternelle jeunesse dont sont revêtues les œuvres qui sont demeurées interrompues.

Aux trois œuvres que nous venons d'analyser se rattache, par sa conception, le *Bonaparte au mont Saint-Bernard*. L'œuvre est célèbre ; elle me paraît très froide, la composition en est forcée, peu vraisemblable. C'est un modèle de statue équestre plutôt qu'un tableau. Enfin, la couleur monotone et pauvre n'en relève pas l'intérêt. Ici l'effort pour faire une œuvre significative et symbolique cesse d'être heureux, parce que le parti pris s'est accentué au point de faire tort à la vérité.

Il n'en reste pas moins que David a, de 1793 à 1800, accompli une tentative très curieuse pour créer un genre iconique et qu'il a soutenu cet essai par des morceaux de premier ordre.

Cependant, dès le début de la Révolution, s'était offerte à lui l'idée d'être grand, puissant et épique, en copiant la réalité, sans addition ni réticence. Cette pensée, la raison froide ne la lui avait pas suggérée : elle était la négation de son esthétique antérieure. La passion l'emporta.

Invité par les Jacobins à éterniser la mémoire du *Serment du Jeu de Paume,* il se mit au travail avec une ardeur fougueuse. Rien n'était plus grand qu'un peuple jurant d'être libre : il résolut de donner à son

œuvre des dimensions colossales. La conception lui était imposée par les faits; il ne chercha pas dans l'allégorie, dans le symbole, dans une simplification poétique, un moyen de caractériser son œuvre. Toute imagination serait restée au-dessous ou à côté de la noblesse des actes eux-mêmes. Des députés venus de tous les points de la France, étrangers quelques mois auparavant les uns aux autres, séparés par les préjugés de la naissance ou de la religion, s'unissant dans une confiance, dans un élan, dans une volonté commune au moment où les menace la colère d'un roi; ce serment prêté dans une salle nue, qui n'était pas faite pour recevoir un tel concours et qui revêt de ce jour un caractère sacré; le peuple accouru dans des tribunes où souffle un vent de tempête, poignée de curieux que saisit le même enthousiasme et qui témoignent, par leurs acclamations, le sentiment de toute la France; il y avait là un ensemble unique pour la pensée et ausi psour les yeux.

Jamais plus noble spectacle, ni plus magnifique. De lui-même il s'ordonne pour le peintre : le président Bailly, monté sur une table, domine toute l'Assemblée et forme le centre naturel de la composition; les bras tendus vers lui, le geste des Horaces six cents fois répété, constituent un lien entre les différents groupes et les rattachent à une action commune.

Certes, pour un artiste dont la pensée s'est échauffée à la lecture de Rollin et de Plutarque, pour l'auteur des *Horaces* et de *Brutus,* il n'y avait pas là de

conception vraiment nouvelle, pas d'effort à faire pour glorifier un idéal qui se rapprochait de si près des vertus antiques. L'exécution, au contraire, était riche en difficultés. La bonne volonté n'y était pas suffisante. Aux problèmes ordinaires s'en ajoutaient, pour David, d'autres tout à fait imprévus : comment traiter le costume contemporain, comment tirer parti de ces chapeaux, ces broderies, ces bas de soie qu'il avait rencontrés dans des portraits, qu'il n'avait jamais songé à faire entrer dans une composition ? Quelle tonalité adopter pour l'œuvre ? Comment, en un mot, oublier tant d'habitudes de main et de pinceau, comment trouver des formules appropriées à un ouvrage que rien n'avait préparé ni annoncé ?

David ne chercha à éluder aucune de ces difficultés. Avant d'aborder l'exécution sur la toile, il commença par arrêter la composition dans un dessin qui fut exposé achevé au Salon de 1791.

On sait avec quelle simplicité il a résolu la question de l'ordonnance : sans parti pris, sans effort d'originalité, il a accepté la scène telle qu'elle lui était offerte ; il en a fait le procès-verbal. La composition est si naturelle, qu'il semble, à la voir, qu'on n'en saurait imaginer d'autre. En même temps, elle est fort habile : la tête de Bailly au milieu du dessin forme le centre mathématique de l'œuvre. Les groupes des députés, à droite, appuyés à la galerie et celui des députés à gauche montés sur des chaises, se répondent symétriquement et leurs mains tendues

Dessin pour « le Sacre ».

sont à peu près exactement à la même hauteur que celle de Bailly. Le groupe de Martin d'Auch refusant de voter, d'une part, et celui du député impotent porté dans la salle, d'autre part, constituent aux deux ailes des groupes animés, tandis que l'abbé Grégoire, dom Gerle et Rabaud de Saint-Étienne forment, près du centre, un ensemble calme et recueilli.

Les attitudes des différents personnages sont extrêmement variées, et si celle de Mirabeau est emphatique et forcée, sans être psychologiquement invraisemblable, il en est d'autres, au contraire, d'une simplicité parfaite. La foule aux tribunes est fort habilement massée; le grand vent qui souffle à travers les baies largement ouvertes fait flotter une tenture d'un effet pittoresque. Il semble que David ait retrouvé ce naturel et cette vie que l'on admire dans les gravures des petits maîtres du XVIIIe siècle. Mais il y joint quelque chose de nouveau : une ampleur digne du sujet et un souffle d'enthousiasme qui met le peintre au diapason de ses héros.

Quant au problème du costume, David l'a abordé avec la même audace tranquille et avec le même bonheur. Justaucorps, culottes, gilets, chapeaux, jouent leur rôle avec aisance. David ne les a pas simplement acceptés comme des fâcheux nécessaires, il s'est étudié à en tirer parti pittoresque : les chapeaux, en particulier, par la diversité de leurs formes, la façon dont ils sont posés, donnent une variété singulière. Avec son scrupule ordinaire, David avait pris soin de des-

siner nus tous les personnages du premier plan, pour être assuré de ne pas les déformer en les habillant. Il a évité, dans la coupe de leurs habits, la monotonie. Si le groupe qu'unit l'abbé Grégoire a une haute signification morale, il procède aussi d'une intention pittoresque indéniable : la robe noire de l'abbé Grégoire, l'uniforme blanc de dom Gerle, par leur forme et leur couleur, jettent des notes originales dans cet ensemble de costumes à la française.

L'exécution définitive aurait affirmé toutes ces qualités. David l'avait préparée avec le plus grand soin. Étranger à la perspective, il avait demandé le concours de l'architecte Charles Moreau, qui avait mis en place les personnages. Lui-même avait commencé à les dessiner nus, en indiquant d'un trait léger quelques parties des costumes. Soucieux de vérité, il faisait directement sur la toile ou sur des panneaux séparés les portraits de ceux des constituants dont il pouvait obtenir une séance : Bailly, l'abbé Grégoire, Gérard, Mirabeau.

En même temps se présentait une question nouvelle, celle de la tonalité à adopter. Le parti pris des fragments peints sur la toile même permet, malgré l'abandon où elle fut bientôt laissée, de connaître les intentions de David. Pour la couleur comme pour la composition, il rejetait toute convention. Autant qu'il était en lui, il essayait de lutter avec la réalité : la vigueur, l'outrance même des morceaux achevés le témoignent avec certitude.

Ce qu'eût été l'œuvre achevée, il est oiseux de le demander; assurément ç'eût été une noble chose, vibrante, supérieure, au moins par l'intérêt du sujet, aux grandes pages que David eut le loisir de terminer, aux *Aigles* ou au *Sacre*.

David, nous l'avons vu, avait été désigné par avance pour peindre le Sacre; il avait pu assister commodément à la cérémonie et en suivre toutes les péripéties; il avait été guidé par l'empereur lui-même dans le choix de l'épisode et avait eu des rapports assez difficiles avec les personnages qui devaient à des titres divers figurer dans son œuvre.

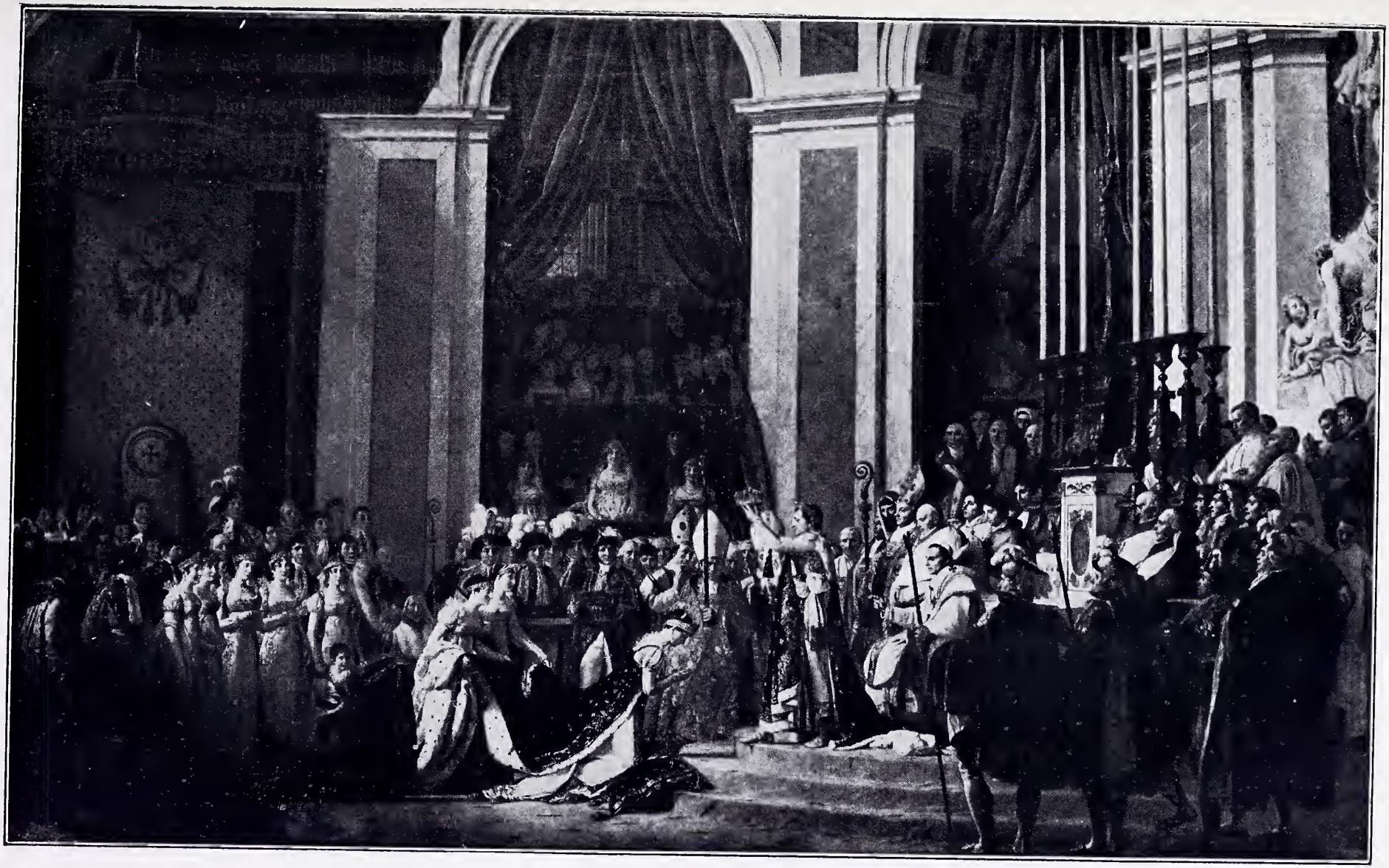
Il usa, dans la préparation de sa toile, des procédés les plus prudents. Le perspecteur Degotti lui fournit un dessin perspectif de l'église. Il dessina nus ses personnages et quand il eut arrêté sa composition, il fit avec son élève, Mme Mongez, une réduction de la scène, dans un décor de carton, avec des poupées habillées. C'est alors seulement qu'il commença à peindre. Nous avons dit qu'il s'était fait aider par son élève Rouget et peut-être devons-nous regretter qu'il n'ait plus eu la force physique de travailler seul. Quand on voit à Versailles les tristes choses, sans accent, d'un dessin sourd, d'une couleur grisâtre, que Rouget a signées, on ne peut s'empêcher de lui attribuer la mollesse de facture de quelques parties de la toile et la couleur moins franche que n'aurait été celle du *Serment*.

Le Sacre est un tableau qui date dans l'histoire

de la peinture française. Il est prodigieux qu'un artiste placé dans les conditions où se trouvait David ait pu le concevoir et surtout l'exécuter. Sans doute, on peut y relever de graves défauts et, dès le premier jour, on n'a pas manqué de le faire. L'air y circule avec peine; l'intérêt ne se soutient pas jusqu'au bout de cette vaste composition et toute la partie à gauche du spectateur est sacrifiée.

Pourtant, si l'on réfléchit aux difficultés qu'offrait le sujet, il semble que David est excusable de ne pas les avoir toutes surmontées. En réalité, en dehors du pape, de l'empereur et de l'impératrice, il y avait bien peu d'intérêt véritable : des personnages officiels habitués à dissimuler leurs impressions, fixés dans des attitudes convenues, placés selon les règles d'un protocole dont il fallait, bon gré mal gré, s'accommoder. Comment s'étonner que David n'ait pu galvaniser ces figurants ? Il a eu, du moins, des idées heureuses. La mère de l'empereur est mise très habilement en évidence. Que de beauté, au reste, dans ce groupe des dignitaires de droite, et surtout que de perfection dans le motif central qui rassemble Pie VII, Napoléon et l'impératrice !

Je ne parle pas des qualités morales, de la vérité expressive de toutes les attitudes, de toutes les physionomies, de ces vertus psychologiques dont les artistes français ont été souvent dotés. J'insiste plutôt sur ce qui, alors, n'était pas commun et dut être instructif : l'aisance et la vérité de ces allures, cette



Le Sacre (1805-1807).

Musée du Louvre.

« répartition de la lumière si logique[1] » qui vient frapper l'empereur et surtout le pape, mais qu'un dais tamise sur le cortège rejeté dans l'ombre. La couleur, je l'ai dit, a des défaillances; elle n'est pas absolument franche, elle n'a jamais dû être éclatante et le temps l'a certainement affaiblie, sans doute aussi, accordée; mais elle a de réels mérites et, bien que volontairement sobre, elle a été l'objet de grands soins. Les masses claires et les parties sombres sont opposées avec science et il n'est pas jusqu'à des accidents heureux, les cierges, par exemple, qui marquent leurs lignes blanches sur les draperies vertes, qui n'attestent le souci et le bonheur du peintre.

David fut très sensible aux éloges que lui valut *le Sacre* et aux compliments que lui décerna l'empereur, mais il ne resta pas indifférent aux critiques que suscitait son œuvre. Un reproche surtout le frappa : on l'accusait d'avoir peint une scène immobile; il résolut de montrer qu'il était capable de peindre le mouvement et il composa *les Aigles*. Démonstration imparfaite.

D'instinct David avait toujours évité les gestes violents : *les Aigles* montrent combien il avait eu raison de le faire. La contrainte qu'il s'imposa gâte son œuvre et la rend très inférieure au *Sacre*. La toile, on le sait, est divisée en deux groupes qui en occupent chacun exactement la moitié : à gauche l'empereur entouré des maréchaux et de sa cour; à

1. Roger Marx, *Études sur l'École française. Un siècle d'art*, p. 18.

droite, les officiers qui présentent les drapeaux qu'ils viennent de recevoir. Cette disposition offre quelque chose de très défectueux que David n'a pu éviter. La toile reste vide dans l'angle supérieur de droite et la composition n'est pas équilibrée.

Le groupe impérial est, de beaucoup, le mieux venu. L'empereur le domine avec un geste puissant qu'il n'avait pas dans la première esquisse, conservée au Louvre et dont nous donnons la reproduction. Les ambassadeurs, entre autres le nonce et l'envoyé de la Porte, se sont substitués, au premier plan à gauche, à un groupe insignifiant de femmes. Le groupe des maréchaux, remanié, a acquis une ampleur et un élan qui lui manquaient tout d'abord. Malgré l'emphase de certaines attitudes, toute cette moitié est digne du *Sacre*.

L'autre partie est très inférieure. Pourtant elle a considérablement gagné depuis sa première conception : les drapeaux y étaient mesquins, les uns verticaux, les autres presque horizontaux; en les inclinant tous en avant, en déployant ceux qui sont élevés et en les laissant flotter au vent, David leur a communiqué quelque chose du mouvement qu'il recherchait. Malheureusement, ces officiers qui, dans sa pensée, accourent enthousiastes, empressés à offrir à Napoléon leur énergie et leur vie, forment un ensemble confus à l'œil; leurs attitudes sont forcées, disloquées, si raides qu'on les accuserait d'être fausses si l'on ignorait le soin avec lequel elles ont été étudiées.

Formées de deux parties inégales, *les Aigles* sont un tableau manqué. La destinée, d'ailleurs, ne leur a pas été favorable. Exposées à Versailles, elles souffraient autrefois de la comparaison avec *le Sacre* qui soulignait les tares de leur ordonnance; aujourd'hui que *le Sacre* est au Louvre, *la Bataille des Pyramides* de Gros, qui l'a remplacé, souligne, par sa couleur vibrante et outrancière, leur faiblesse pittoresque.

On oubliait, à voir *le Sacre*, que David eût consacré sa vie à l'admiration de la sculpture gréco-romaine; on est obligé, devant *les Aigles*, de s'en souvenir. Les fautes qu'il a commises viennent en partie de la contrainte qu'il a exercée sur son tempérament; elles sont aussi dues à l'inexpérience. Dans les gestes automatiques, dans les formes gonflées dont il a gratifié quelques-uns de ses héros, il est trop facile de retrouver le souvenir des plâtres trop longuement interrogés.

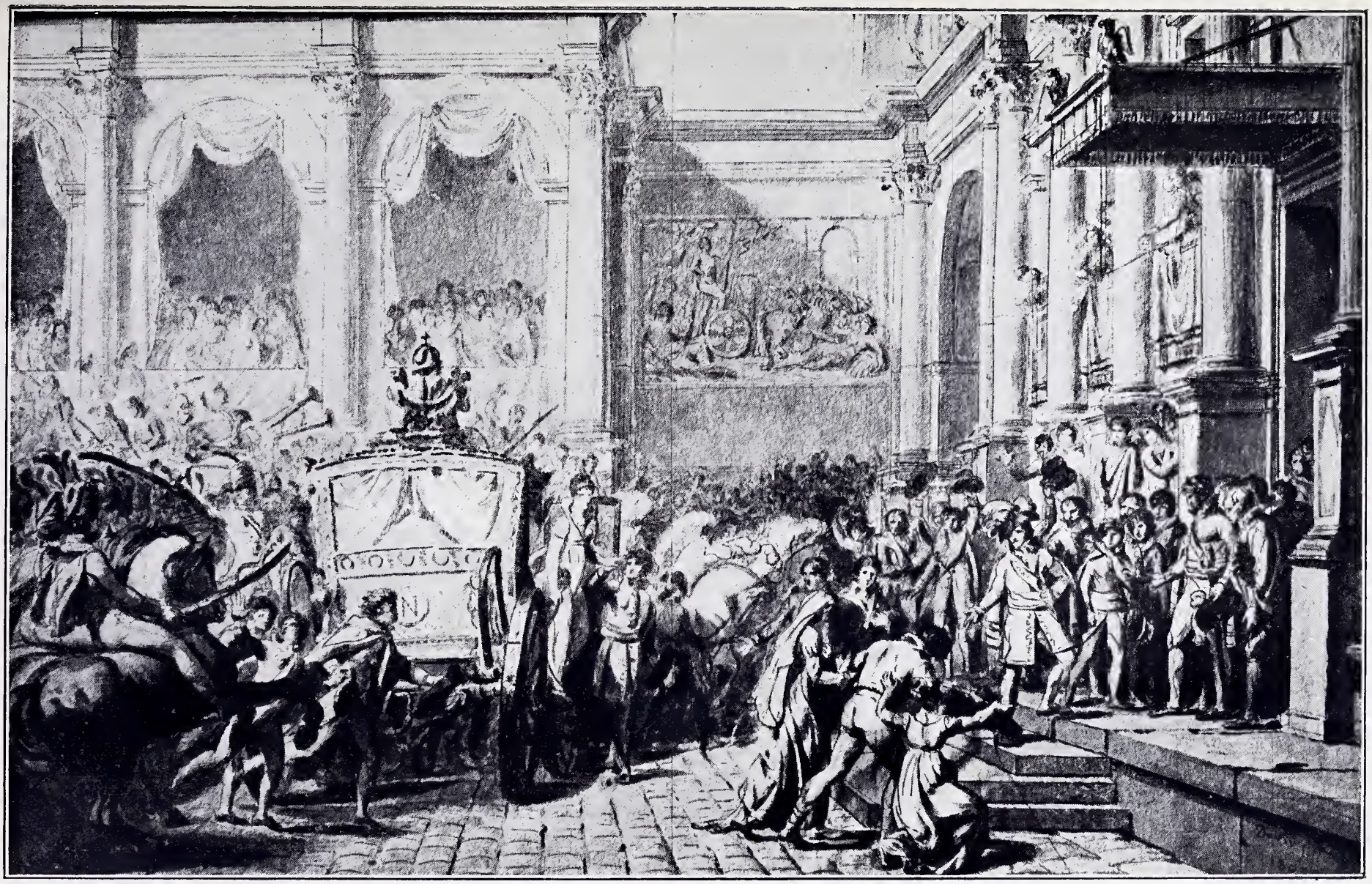
Après *le Sacre* et les *Aigles*, David devait peindre *l'Intronisation* et *l'Arrivée de l'Empereur à l'Hôtel de Ville;* il semble qu'il n'ait fait aucune étude pour le premier de ces sujets; pour le second, au contraire, il avait avancé fort loin les travaux préparatoires quand la commande fut suspendue.

Le dessin achevé de *l'Arrivée* permet de juger ce qu'aurait été l'œuvre et d'affirmer qu'elle eût été remarquable. La composition, très supérieure à celle des *Aigles*, avait moins d'ampleur et de solennité, mais

plus de variété et de richesse, plus de liberté que celle du *Sacre*.

Le carrosse dont descendait l'Impératrice, le cheval qui piaffait à gauche, les gens du peuple qui forçaient les cordons de la garde pour aller implorer ou remercier l'empereur, la fanfare jouant un air triomphal, la foule enthousiaste et, d'autre part, l'architecture solennelle de l'Hôtel de Ville, les tribunes officielles et le cortège des fonctionnaires, tout cela formait un contraste piquant et des masses savamment équilibrées. Dans ce dessin trop peu connu, il y a une vérité photographique à laquelle l'exécution n'aurait peut-être pas ajouté grand'chose et qu'elle eût probablement refroidie. Quel dommage, cependant, que David n'ait pas eu le loisir de l'aborder!

Pour importants que nous soient apparus les ouvrages que nous venons d'analyser, ce n'est pas, cependant, sur eux que se fonde aujourd'hui la gloire de David. Ils ont préservé son nom en un temps où, comme chef d'école, il était condamné; il ne nous sont pas devenus aussi étrangers que *les Horaces* ou *les Sabines;* pourtant le plaisir que nous y prenons a quelque saveur archéologique. Nous nous plaisons à les situer dans l'évolution de l'art français; nous admirons qu'ils aient pu être, à l'époque où ils ont paru, tels qu'ils ont été, mais nous sentons qu'aujourd'hui nos artistes ne les concevraient plus et



L'Arrivée des Souverains à l'Hôtel de Ville (1805).

Dessin. — Musée du Louvre.

surtout qu'ils ne les exécuteraient plus de la même façon.

Il est, au contraire, une partie de l'œuvre de David longtemps négligée et qui, chaque jour, nous touche davantage. Si David se soutient aujourd'hui, c'est surtout comme peintre de portraits.

Il en a peint toute sa vie, pour des amateurs qui les lui payaient, pour des amis, pour des parents. Il l'a fait par passe-temps, par distraction, assurait-il, pour se reposer de ses grands travaux; il s'est presque excusé de se livrer à un genre si secondaire et il plaignait sincèrement ceux de ses confrères qu'il voyait, pour vivre, obligés à des besognes lucratives, comme aussi il blâmait ceux qui prostituaient leurs pinceaux à peindre des Laïs et des Phrynés.

Ses contemporains ont partagé ses sentiments : ils se sont peu arrêtés à ses portraits et, s'ils leur ont donné parfois des louanges justes et mêmes vives, il ne leur est pas venu à l'esprit que l'on pût exalter pour un mérite si inférieur un peintre d'histoire et le chef de l'École française. D'ailleurs, ils avaient des portraitistes attitrés qui le disputaient sur ce point à David et, sans doute, l'emportaient à leurs yeux. Mme Vigée-Lebrun leur apparaissait certainement comme beaucoup plus séduisante et plus habile que le peintre de Mme Récamier.

Nous n'avons qu'à nous féliciter de cette indifférence. L'attention publique, en se détournant de cette partie de son œuvre, a permis à David de

s'exprimer librement dans l'oubli de ses propres doctrines ; abandonné à lui-même, il a pu impunément se livrer à son tempérament et jamais il n'a été si bien inspiré que lorsqu'il a cessé tout à fait de se surveiller.

Le voilà devant son modèle, débarrassé de tout souci d'école, ne songeant ni au beau idéal ni aux plâtres antiques, ne se croyant pas obligé d'édifier par son exemple des élèves, uniquement tenu de respecter et de suivre la vérité particulière qu'il va fixer. Pour un peintre impatient et nerveux, pour un Delacroix incapable de se plier aux indications extérieures, il y aurait là une insupportable tyrannie ; mais pour un artiste habitué à consulter sans cesse le modèle, pour un artiste qui s'est toujours imposé des lisières, il n'y aura qu'une plus complète jouissance d'art.

Peindre sans arrière-pensée, voilà le plaisir unique qu'offre à David le portrait. Il n'a même plus à s'occuper de composition, de perspective, et, de fait, il ne se met guère en frais pour camper ses personnages : il les assoit simplement sur une chaise ou dans un fauteuil, les installe devant leur bureau, parfois près des instruments de leur profession. S'il peint un groupe, il ne cherche pas davantage : il procède avec le laisser-aller d'un photographe. Le seul portrait un peu raffiné qu'il ait fait est celui de Mme Récamier, et il est plus que probable qu'il aura été aidé par son modèle ou qu'il aura fixé un hasard heureux qui l'avait séduit.

En tous cas, il ne s'est cru obligé de chercher une

attitude piquante, ni pour la belle Mme d'Orvilliers, ni pour la belle Mme Thélusson, et lorsqu'il peindra, en 1822, les filles de Joseph Bonaparte, il les installera tout uniment sur un canapé.

Libre de tout souci, il se livre au plaisir de peindre la créature humaine dans une attitude simple et familière. Esquisses au crayon, portraits sur toile minuscule, portraits à mi-corps de grandeur naturelle, sa production, en ce genre, est très abondante et aussi fort inégale. Il a signé telles toiles où l'on s'étonne de lire son nom et qui sont au-dessous du médiocre ; il en a achevé quelques-unes qui sont honorables sans s'imposer par aucun mérite saillant ; il a, enfin, créé des pages de premier ordre. D'ailleurs, il s'est intéressé à tous les âges de la vie, à la beauté et à la grâce, comme au caractère.

Il a aimé les enfants, soit qu'il les ait représentés seuls, soit qu'ils les ait montrés cramponnés aux jupons de leurs mères. Rien de plus délicieux que ce crayon où il a rassemblé, en 1788, les deux têtes de ses fillettes, aux grands yeux ouverts, aux joues pleines, avec leurs jolis bonnets pittoresques et simples. Bien joli aussi, le portrait de son fils aux grands cheveux ébouriffés. L'enfant que Mme Seriziat tient par la main et qui regarde le spectateur avec une curiosité mêlée d'un peu de crainte, est observé avec la même délicatesse.

Qu'il peigne, à présent, des jeunes filles ou des jeunes femmes séduisantes par leur beauté ou par

leur grâce, ou seulement par le charme de leur âge, il met à les peindre une ingénuité, une aisance dépourvue de toute espèce d'affectation qui conquiert immédiatement le cœur. Je ne sais si Mme de Verninac, si la marquise Sorcy de Thélusson, si la femme de Lavoisier étaient des femmes gracieuses et affables, mais il est impossible, à voir leurs portraits, de supposer qu'elles aient pu avoir l'ombre d'une prétention. Mme Seriziat « la bonne Émilie », comme l'appelait la femme de David, sa sœur, a les mêmes dehors d'enjouement et de bonté. Peut-être ne faudrait-il pas analyser de trop près la beauté de Mme d'Orvilliers ; les filles du peintre, la baronne Jeannin et la baronne Meunier, avaient des traits fort peu réguliers, mais elles posent avec tant de complaisance, elles s'offrent à l'examen avec un tel abandon, elles ont si bien l'air d'être chez elles, prêtes à une conversation cordiale, que l'on ne songe pas à leur reprocher une bouche un peu forte ou un nez peu académique. On sent qu'elles eurent de la joie à se faire peindre, sans doute parce que David en éprouvait à fixer leurs traits.

Ce sont les mêmes caractères qui distinguent le portrait célèbre et resté inachevé de Mme Récamier. On voudrait croire que Mme Récamier cessa de venir poser chez l'artiste, parce qu'elle sentait qu'il n'y avait rien à ajouter à son portrait pour le rendre parfait et qu'elle ne s'adressa à Gérard que pour provoquer deux chefs-d'œuvre au lieu d'un seul. Ses

deux portraits sont en effet fort beaux; celui de Gérard a une fraîcheur, une séduction qui vient tout autant du choix adroit du décor que du modèle même : l'attitude de Mme Récamier y est à la fois très abandonnée et très recherchée; on y devine les habitudes professionnelles qui valurent à Gérard portraitiste une clientèle mondaine. Celui de David doit, à la fois, au génie de l'artiste et aux circonstances qui l'ont laissé inachevé, une sobriété, une discrétion qui lui communiquent peut-être plus de distinction véritable. La jolie femme se donne moins de peine pour nous séduire : on sent qu'elle est parfaitement sûre d'elle-même, pour triompher à si peu de frais. Ajouterai-je qu'il y a là un accord de lignes, une eurythmie qu'on ne reconnaît pas au même degré dans l'œuvre de Gérard? Pour ne point déprécier l'élève auprès du maître, félicitons-nous qu'ils aient tous deux si bien réussi.

Le portrait de Seriziat en costume de chasse montre David capable de rendre l'élégance virile. Il est inutile, depuis qu'il est entré au Louvre, de décrire un morceau qui fit sensation à l'Exposition universelle de 1900.

David a célébré la jeunesse et la beauté; mais il les a acceptées chez ses modèles plutôt qu'il ne les a recherchées, et il n'a pas essayé d'y rien ajouter. Quand il peint sa belle-mère, la bonne Mme Pécoul, coquette encore et gaillarde, vieille bourgeoise, contente de la vie, il le fait avec une allégresse évi-

dente, et c'est aussi de bon cœur qu'il fait, en 1813, le portrait de sa femme, pas jolie et au seuil de la vieillesse.

Il éprouve le même plaisir à peindre ses amis, les Mongez, lui très grave, elle un peu virile dans le caractère de sa tête comme dans sa peinture. Le portrait de Michel Gérard et de ses quatre enfants est peint avec une visible allégresse; morceau savoureux et intime. C'est là, c'est surtout dans cette série de portraits, où la beauté ne se mélange pas à la vérité, que David triomphe.

Quel crayon plus énergique pouvait traduire le masque énorme de Danton? Qui aurait pu mieux fixer la laideur particulière et l'œil vif d'Alexandre Lenoir? Ce vieillard qui, assis dans un fauteuil, vous regarde avec une placidité bienveillante, c'est l'homme qui a prévu le triomphe du Tiers, voté la mort de Louis XVI et vécu sous la Terreur, c'est Sieyès : le politicien philosophe tient sa tabatière et s'apprête à prendre une prise.

Est-il besoin d'ajouter des éloges à ceux qu'on a décernés au portrait du pape Pie VII et de rappeler le grand air, la noblesse extraordinaire de cette œuvre si simple, l'intérêt obsédant de cette tête souffreteuse et énergique, affaissée et digne? Certes, c'est bien un chef-d'œuvre, mais il me semble que David a été encore au-delà.

Il s'est surpassé lorsqu'il peignit, en 1795, *la Maraîchère* qui, les bras croisés, les yeux dans les

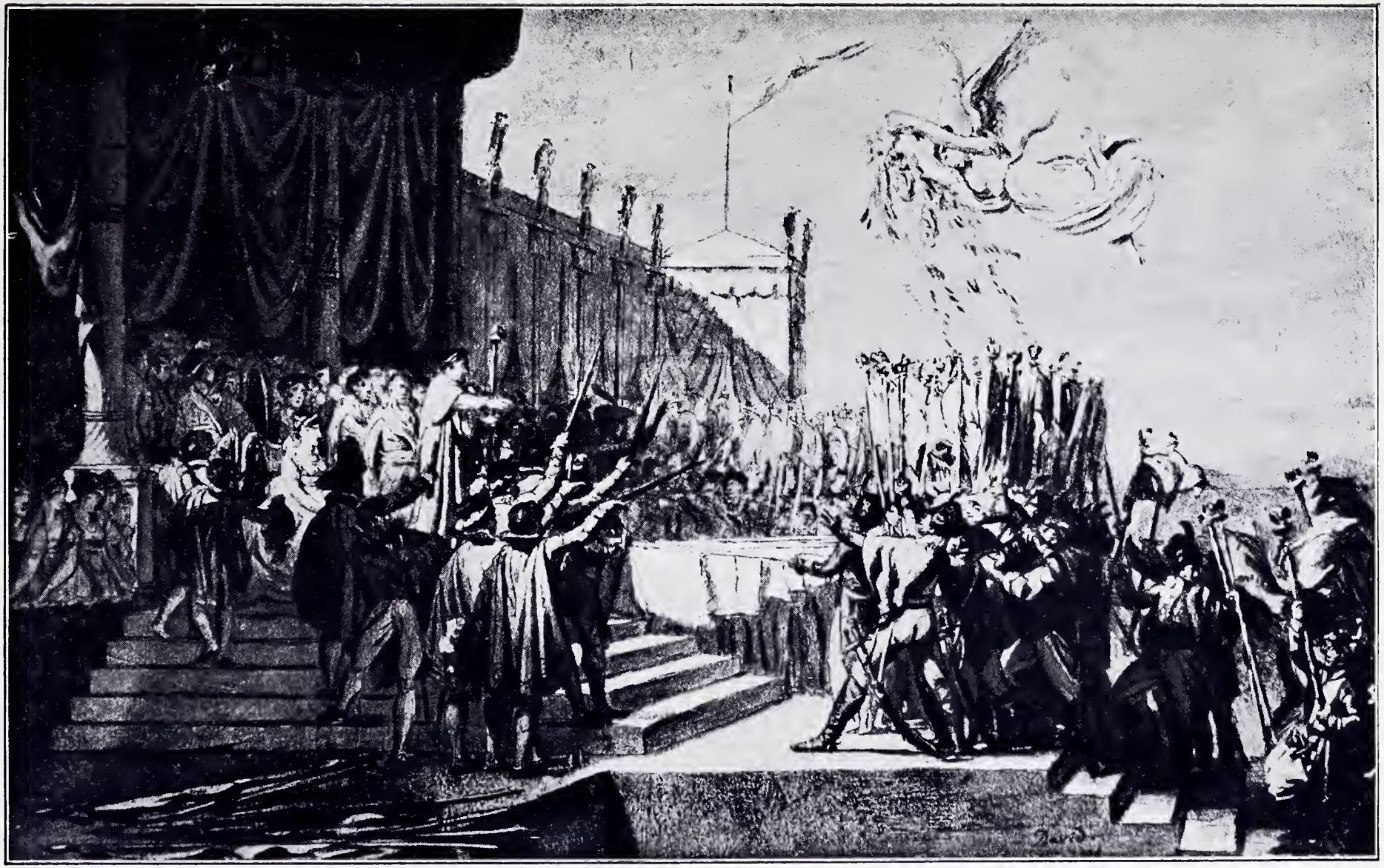
yeux, regarde et semble défier le spectateur. Il semble qu'il ne soit pas possible d'aller plus loin dans l'effort de vérité et dans l'intelligence du type populaire.

Enfin, je ne balancerai pas à regarder comme le plus puissant des portraits peints par David le groupe des *Trois dames de Gand* du Louvre. Il n'y a rien dans cette toile, je le sais, de séduisant, aucune concession pour plaire, mais, précisément, cette franchise sans réticence, cette sincérité criante et comme acide, donnent une valeur exceptionnelle à une œuvre devant laquelle les artistes peuvent apprendre qu'il n'y a jamais excès dans la poursuite de la vérité. Des costumes démodés et presque ridicules, des figures laides et sans grâce, aucun intérêt dans la composition, aucun accessoire, pas d'harmonie accusée dans la couleur; et, malgré tout cela, une impression qui ne saurait s'effacer.

Ainsi David prend rang parmi les grands portraitistes français; en même temps, bien qu'il n'ait pas énoncé à ce propos de doctrine, il contribue à changer l'orientation du portrait même. A l'art pompeux du XVIIe siècle, séduisant et brillant du XVIIIe, il tend à substituer une pratique plus unie, dépouillée de tout artifice. Il ne cherche pas à être coloriste et l'on songe à peine à se préoccuper de sa palette, tant il paraît lui-même y porter peu d'intérêt. Mme Vigée-Lebrun était de la lignée des Largillière ou des Tocqué; pour trouver les ancêtres de David, il faut remonter plus haut. Philippe de Champaigne aurait

applaudi l'auteur du portrait de Pie VII, et les Clouet, les Dumonstiers, les grands physionomistes du XVIe siècle, l'auraient salué comme leur successeur.

Heureux peintre, en somme, que ce maître qui, lorsque toute une partie de son œuvre s'effondrait dans un discrédit implacable, a trouvé des titres nouveaux pour se justifier auprès de la postérité et qui, peintre de son temps et de ses contemporains, est certain, désormais, de garder sa place dans l'admiration des hommes et d'échapper à l'oubli.



La Distribution des aigles au Champ-de-Mars (1810).

Dessin. — Musée du Louvre.

CHAPITRE VIII

DAVID EN EXIL (1815-1825)

David, proscrit, se réfugie à Bruxelles. — Ses derniers travaux. — Préludes d'une révolution artistique; causes de ce mouvement. — L'École menacée. — Mort de David.

Le 9 janvier 1816, la loi d'amnistie obligeait David, comme régicide, à sortir de France. Il semble que s'il avait fait, à ce moment, quelque démarche, il aurait facilement obtenu d'être excepté de la proscription. Plus de vingt ans d'une existence laborieuse et paisible avaient effacé le souvenir de son activité politique révolutionnaire. Sa gloire artistique le protégeait. Decazes lui conseilla de rester, l'assurant qu'il ne serait pas inquiété. Il refusa d'être toléré dans sa patrie, et, n'ayant pu obtenir l'autorisation de séjourner à Rome, il alla vivre en Belgique.

A Bruxelles, où il s'installa, il retrouva ses anciens amis de la Montagne, dont les hasards de la vie l'avaient depuis si longtemps éloigné : rapprochés par une destinée commune, Merlin de Douai, Ramel, Mailhe, Berlier, Sieyès, renouèrent des relations;

tandis que Vadier et Courtois, leurs anciens ennemis, se tenaient à l'écart. L'après-midi, les Bruxellois voyaient, dans une allée du Parc Royal, ces vieillards qui avaient ordonné l'exécution d'un roi, et l'on a souvent dit l'étonnement qu'ils éprouvaient à l'aspect de ces hommes si simples et si paisibles, qui avaient fait trembler l'Europe.

Cependant les amis de David et, parmi eux, surtout Gros, dont le dévouement fut admirable, le pressaient de faire les démarches nécessaires pour revenir dans son pays. Ces démarches, lui disait-on, étaient attendues : le roi et l'opinion publique désiraient le voir jouir paisiblement de sa célébrité ; on lui demandait seulement de faire le premier pas. En attendant, et comme il tardait à faire des avances, le gouvernement de Louis XVIII lui marquait sa bonne volonté et l'estime dans laquelle il le tenait, en lui achetant fort cher *les Sabines* et *Léonidas*, que Napoléon ne s'était pas soucié d'acquérir. Les deux tableaux furent exposés aussitôt au Luxembourg, à des places d'honneur.

Malgré ces avances véritables, malgré les supplications de Gros, qui, au risque de se compromettre lui-même, multipliait ses bons offices, David resta inflexible. Il déclara que, chassé par une loi, il ne rentrerait que par une loi et se refusa à toute supplique. D'ailleurs, l'assassinat du duc de Berry provoqua un regain de fanatisme tel, que ses amis se félicitèrent alors de le savoir à l'abri et qu'il leur fallut partager

la résignation qu'il avait témoignée lui-même dès le premier jour.

Pourquoi David, jadis si sensible aux séductions des événements et des hommes, se montra-t-il si ferme envers les Bourbons? Subit-t-il, ainsi que le pensait Gros, l'influence de ses compagnons d'exil? Se crut-il trop vieux pour une palinodie? La secousse violente qu'il subissait réveilla-t-elle en lui la flamme républicaine? En tous cas, la seule raison qu'il ait avouée de sa conduite est qu'il se trouvait à Bruxelles délivré des intrigues de ses rivaux envieux, qu'il y recevait la plus cordiale hospitalité et qu'il y vivait heureux. En effet, la Belgique paraissait comprendre l'honneur que lui avait fait David en lui demandant asile. Le gouvernement de Guillaume Ier protégeait les exilés et les soutenait contre les réclamations des alliés. Bruxelles fêtait David. Il y avait retrouvé d'anciens élèves, Odevaere, Paelink, Navez, estimés de leurs concitoyens et qui l'entouraient d'une vénération véritable. A plusieurs reprises, les bourgmestres de Bruxelles et de Gand sollicitaient de lui l'autorisation d'ouvrir, au profit des pauvres, des expositions payantes de ses récents travaux, et ces expositions rapportaient des sommes importantes, qui témoignaient de sa popularité dans le pays.

Il vivait paisiblement, travaillant dans l'atelier qu'il avait loué rue de l'Évêque, passant souvent la soirée au théâtre de la Monnaie, recevant fréquemment la visite de ses filles, aussi heureux que peut

l'être un exilé et soutenu par le secret espoir qui animait tous les vaincus du jour, que la Restauration ne durerait pas et qu'un retour triomphal ramènerait en France la Révolution et l'Empire.

L'exil, d'ailleurs, n'avait pas fait tort à sa gloire. Il restait toujours, aux yeux de la France, le premier peintre de son temps : l'exposition de ses tableaux anciens, l'apparition de ses tableaux nouveaux étaient également des événements. De toutes les contrées de l'Europe lui arrivaient les témoignages d'admiration les plus flatteurs. A la nouvelle de son exil, l'ambassadeur de Prusse à Paris, le comte de Goltz, lui avait immédiatement écrit pour lui offrir, au nom de son maître, l'hospitalité à Berlin et la direction des Beaux-Arts en Prusse. Alexandre de Humboldt, le prince de Hardenberg, le prince de Hatzfeld avaient tenté d'emporter son consentement avec une telle insistance qu'il avait eu beaucoup de peine à refuser sans les désobliger.

Les étrangers qui visitaient Bruxelles sollicitaient l'honneur de pénétrer dans son atelier. C'est ainsi qu'il reçut un jour Wellington ; celui-ci lui demanda avec insistance de faire son portrait : David se déroba, disant qu'il ne peignait plus que l'*histoire*, c'est-à-dire l'antiquité. Les peintres français qui traversaient la Belgique ne manquaient pas de le saluer. Horace Vernet et Géricault lui portèrent, en 1820, des lettres que lui adressaient ses anciens élèves : Schnetz, Couder, Drolling.

Léonidas aux Thermopyles (1814).

Musée du Louvre.

Encouragé par ces sympathies, il s'était remis dès le premier jour au travail et s'y livrait avec une ardeur presque juvénile. Il croyait, d'ailleurs, qu'il avait à rattraper le temps perdu. En examinant toute sa carrière depuis 1789, il se repentait à présent des entraînements successifs qui l'avaient écarté du grand art. Les travaux de circonstance après lesquels il avait consumé un temps qu'il eût dû consacrer à mutiplier les tableaux d'histoire, étaient menacés de la destruction; masqués par un épais badigeon, coupés en trois morceaux comme *le Sacre* ou *les Aigles*, ils étaient cachés dans un coin de l'atelier de Gros, destinés, peut-être, à moisir jusqu'au jour où ils seraient brûlés. *Léonidas* et *les Sabines*, au contraire, peints avec la seule préoccupation du Beau, devaient à cette sérénité même de demeurer à l'abri des orages et des révolutions. Et voilà pourquoi David disait à Wellington qu'il ne peignait plus que *l'histoire*.

L'Amour et Psyché, *Télémaque et Eucharis*, *Mars et Vénus*, allaient désormais avoir tous ses soins. Travaux honorables, d'une main que l'âge n'avait pas paralysée, mais inutiles à sa gloire et moins capables qu'il ne pensait, peut-être, de défendre et d'illustrer son esthétique. Non seulement, en effet, les sujets, par leur frivolité, par leur caractère presque équivoque, continuaient mal la série des toiles édifiantes ou républicaines, mais le style même de David se modifiait. Le milieu nouveau

où il vivait, les mœurs avec lesquelles il se familiarisait, avaient agi sur son tempérament impressionnable. David se sentait fasciné par le charme de l'harmonie colorée : « Ne me suis-je pas avisé, écrivait-il en 1817 après avoir peint *l'Amour et Psyché*, de viser à la couleur, et moi aussi je veux m'en mêler, mais c'est trop tard en vérité. Si j'avais eu le bonheur de venir plus tôt dans ce pays, je crois que je serais devenu coloriste. Ce pays y porte ; tout ce qui vous entoure est d'un ton admirable, et dans ce pays, ceux mêmes qui colorent notre art, sans être de grands peintres, ont un coloris que MM. les Français sont bien éloignés de posséder. »

Gardons-nous de nous y laisser tromper, ce n'est pas Rubens, ce n'est pas la grande floraison du XVIIe siècle qui avaient séduit David. Rubens était trop loin de son esthétique pour qu'il pût le regarder sans défiance : il ne professait pas contre lui la haine implacable que conçut, par la suite, Ingres, mais il le redoutait et estimait qu'il avait eu une influence regrettable sur son pays. Les maîtres qu'il aimait et qui l'inspiraient, c'étaient précisément ceux dont Rubens avait détruit le règne : c'étaient les Romanistes. Chez Bernard van Orley, surtout chez Otto Venius, Michel Coxcie ou Franz Floris, David admirait l'effort pour joindre aux formes empruntées à l'étude de Raphaël ou de Michel-Ange un coloris brillant et vif qui restait surbordonné au dessin. Ces qualités, que nous n'apprécions plus guère aujour-

d'hui, frappèrent vivement David : il travailla à se les assimiler et les traces de ses efforts sont très sensibles dans le *Mars désarmé* que conserve le musée de Bruxelles. Il est difficile de juger cette tentative. En haussant sa palette, en prodiguant les vermillons, David est arrivé à donner à sa toile l'aspect frais et faux d'une peinture sur porcelaine. Peut-être n'avait-il jamais eu très subtil le sens de la couleur ; en tout cas, il l'avait oblitéré par un long mépris et il se trompait certes, s'il croyait se ranger ainsi parmi les peintres coloristes. Il y avait là une langue mystérieuse dont le secret était perdu pour lui. Par contre, ce coloris plus accusé accentuait encore ce qu'il y avait de conventionnel dans sa manière et, malheureusement aussi, l'on pouvait percevoir des défaillances dans le dessin et dans la recherche du beau idéal. La figure de Mars, qui a le caractère d'un portrait, se mariait mal au corps auquel elle était associée ; les trois Grâces, spectatrices de la scène, étaient loin d'offrir des types d'une pureté irréprochable. Si l'on voit mal ce qu'il avait gagné, on saisit mieux ce qu'il avait perdu ; plus que jamais, à la veille de sa mort, il était embarrassé dans ce style factice qu'il avait imposé à l'École.

Pourtant, plus que jamais, cette École aurait eu besoin d'un exemple pour l'encourager et pour la soutenir, car elle était battue en brèche, et la longue hégémonie de David était maintenant menacée.

Sans doute, sous l'Empire, David n'avait pas rallié absolument à ses doctrines la totalité des artistes ; mais l'obstination de quelques retardataires du XVIIIe siècle, sans autorité, importait peu, et si quelques peintres comprenaient imparfaitement les théories davidiennes, leur dissentiment partiel ne paraissait pas redoutable : un seul homme de valeur, Prud'hon, restait absolument étranger à l'esprit de l'école, mais celui-là avait un de ces génies qui se communiquent malaisément ; il ne cherchait pas à faire des prosélytes, et l'opinion publique, tout en l'admirant, l'isolait et lui interdisait de faire des élèves.

Parmi ces élèves mêmes, David avait vu se produire des factions. Les *Primitifs* s'étaient avisés que leur maître, dans son essai pour remonter aux sources de l'art, s'était arrêté à demi-chemin. Les artistes grecs dont il s'était inspiré n'étaient eux-mêmes que des praticiens de décadence. Seuls, les artistes ingénus qui avaient précédé Phidias méritaient, par leur sincérité, d'être imités. Il s'agissait, tout uniment, de renouveler l'art en remontant jusqu'à eux. Cette doctrine téméraire, sur laquelle la croisade préraphaélite a rappelé la curiosité, avait fait du tapage, mais fort peu de besogne. Phidias n'était alors qu'un nom illustre; les Éginètes étaient entièrement ignorés. A vouloir imiter des maîtres qu'ils ne connaissaient pas, les Primitifs ne firent rien. Cependant les velléités de simplicité, de naturel, l'horreur du convenu qu'ils avaient exprimées, agi-

rent d'une manière au moins momentanée sur leurs condisciples. L'Institut vint au secours de David et mit en garde Broc, Heim et Granger contre de dangereuses erreurs.

Cette petite équipée de jeunes écervelés n'avait pas sérieusement inquiété David, et si l'un de ses anciens élèves, Ingres, quelque peu touché par les déclamations des *Barbus*, avait rompu tout rapport avec lui et se créait, à Rome où il vivait, une manière originale, David regrettait simplement de voir un artiste si bien doué s'égarer dans des recherches sans issue, et tous, autour de lui, partageaient le même sentiment.

Sans doute, dès 1807, Taillasson avait fait des critiques fort vives sur l'École et en avait annoncé la chute future; d'autres et parmi eux, surtout Guizot, avaient institué le procès de l'École, mais ces critiques importantes pour l'avenir restaient pour le moment sans écho, et le bon Taillasson lui-même, quand il déposait la plume pour manier la palette, était un très correct davidien.

David lui-même avait pleine confiance dans la durée de son œuvre, et je n'en veux comme preuve que le libéralisme qu'il affichait devant ses élèves, affectant de les laisser libres, les invitant au besoin, si leur talent ne les y disposait pas, à ne pas tenter la peinture d'histoire, prenant contre eux la défense des maîtres flamands ou hollandais, de Rubens, de Téniers. Seule une sécurité absolue peut expliquer

une si parfaite tolérance : quand on se sent menacé, on devient vite persécuteur.

C'est seulement au moment de partir pour l'exil, quant il eût eu, dans une séance pleine de tristesse, fait ses adieux à ses élèves, qu'il sentit l'avenir douteux et qu'il commença à songer à protéger son œuvre. Il chercha, alors, pour le remplacer, un chef qui, gardien de la tradition, en assurât la perpétuité. Il ne pouvait songer à Girodet, dont il n'approuvait pas toutes les vues et que tenait loin de lui un caractère ombrageux. Gérard était trop préoccupé de faire sa cour aux puissants du jour, trop absorbé par ses succès mondains, trop futile pour accepter une mission qu'il aurait peut être aussi jugée compromettante. Restait Gros; celui-là, le seul qui eût pu rompre avec éclat avec son maître et lui opposer un génie original, lui avait, au contraire, manifesté de tout temps une déférence absolue et une affection filiale. Il accepta un rôle pour lequel il n'était pas fait et recueillit les élèves de David.

Alors commença entre le maître et l'élève une correspondance navrante, où, tandis que Gros suppliait en vain David de solliciter un pardon royal, celui-ci le harcelait pour qu'il se rendît digne de son titre nouveau de chef de l'École, en se consacrant à la peinture d'histoire. Gros, malheureusement, se laissa convaincre; il abandonna les sujets qui avaient fait sa gloire et se consacra à des travaux factices, où s'abîma son noble talent.

Pourtant il n'eut pas la récompense de son dévouement ; malgré ses efforts, malgré le soin qu'il mettait à s'abriter sans cesse derrière l'autorité de David, il ne pouvait préserver l'École des assauts qui la menaçaient, et nulle puissance, d'ailleurs, n'aurait pu empêcher l'évolution des forces qui depuis longtemps la minaient dans l'ombre et qui, dès les premiers jours de la Restauration, commencèrent à l'ébranler.

En apparence, l'École était inébranlable ; en réalité, depuis longtemps elle était minée. Les transformations politiques, les évolutions des idées, les passions ou les croyances nouvelles, avaient toutes ébranlé plus ou moins profondément l'édifice davidien. En même temps la pratique et les idées picturales tendaient à se transformer. De la combinaison, de la coalition de ces deux groupes d'agents destructeurs, allait sortir une révolution.

Une des prétentions essentielles de David avait été de s'abstraire de la préoccupation de son temps, pour se complaire à la contemplation sereine de l'antiquité. Nous savons comment la Révolution et Napoléon l'avaient arraché à ces rêves pour le jeter en pleine réalité. Ses élèves, ses émules, entraînés par la passion, contraints par la volonté de la Convention ou par les commandes de l'empereur, avaient aussi délaissé le dictionnaire de la Fable pour feuilleter le *Moniteur* ou les *Bulletins de la Grande Armée.* A peindre leurs contemporains, ils acquéraient, à

leur insu, des habitudes nouvelles; un germe indélébile de réalisme s'était glissé dans la peinture française.

D'autre part, cette cour brillante qui se groupait autour du maître, ces uniformes, ces broderies, ces panaches, induisaient les peintres en de nouvelles tentations : pour représenter les victoires de l'armée d'Égypte ou la bataille d'Eylau, pour peindre Turcs, nègres, Russes, montés sur des chevaux arabes ou des cavales tartares, il ne suffisait plus de s'inspirer de l'Apollon du Belvédère ou des chevaux de Saint-Marc. Le jour de l'atelier était trop pâle pour peindre le soleil d'Héliopolis ou de Jaffa. Gros avait développé, au contact de ces sujets, le sens du mouvement, de la vie, des fanfares bruyantes de couleur; il y avait épanoui un génie que contraignaient les règles froides de l'école, et c'est ainsi que renaissait en France, à côté du sens réaliste, le besoin du pittoresque.

En même temps, l'histoire du Moyen Age, longtemps ignorée et dédaignée, se développait, servie par les passions politiques ou religieuses. La renaissance de l'esprit catholique, soutenue par la Restauration, invita les peintres à traiter des sujets pour lesquels ils n'étaient pas préparés et dans lesquels la beauté plastique, seul objet de leurs soins, était subordonnée à l'expression.

Ainsi l'école de David subissait, du dehors, un triple assaut. Les événements politiques, le catholi-

cisme renaissant, le sens historique qui se développait, montraient son insuffisance, ou la faisaient dévier de ses principes. En même temps, des influences artistiques ouvraient à l'œil français des horizons nouveaux. Le portrait, auquel s'adonnaient David et ses élèves, leur dictait des pratiques opposées à leurs doctrines. Surtout les visites au musée du Louvre les soumettaient aux influences les plus diverses. Dans ce musée, création de la Convention et que la Révolution et Bonaparte avaient enrichi des dépouilles de l'Europe, les jeunes artistes recevaient une éducation qui avait manqué à leurs aînés, et qui les dégageait de l'asservissement exclusif à la parole de leurs maîtres directs. Toutes les tendances y trouvaient des encouragements. Les dédains, les préventions de l'École succombaient. La compréhension artistique se faisait plus large et la sympathie étouffée par les règles inflexibles y put renaître. C'est là que se prépara surtout une révolution. C'est là que se formèrent Bonington, Delacroix, Géricault.

Ces mêmes années, enfin, virent se dessiner sur la France une influence jusqu'alors presque insensible : celle du génie des peuples germaniques. L'antiquité classique, l'Espagne, l'Italie, avaient été, pendant des siècles, les seules éducatrices de l'esprit français. Au XVIIIe siècle, la Flandre et l'Angleterre commencèrent à nous influencer, la première par ses peintures, la seconde par son esprit politique et par ses poètes : le triomphe de David et la Révolution avaient interrompu

ce premier commerce ; mais, peu à peu, l'infiltration avait recommencé. La vogue des poèmes d'Ossian s'étendit à la France, et Girodet, Ingres ou Gros tentèrent, avec peu de bonheur, de s'en inspirer. Mme de Staël révéla l'originalité de l'Allemagne ; Rubens et Rembrandt entrèrent au Louvre, escortés de leur cortège de petits maîtres. C'est eux surtout qui bénéficièrent de l'ouverture du musée. Quelques peintres, des amateurs privilégiés, avaient vu Rome ; presque personne n'avait vu Anvers ou Amsterdam. La pratique de ces chefs-d'œuvre rendit les jeunes gens sensibles à des qualités dont leurs aînés avaient fait bon marché. Ils acquirent un sens plus complet de la couleur, du mouvement. Par contre, Rubens leur enseigna, avec le prix des belles audaces, le mépris des règles étroites et le dédain, justifié ou non, de la science froide et de la correction. Ils s'aperçurent que la peinture était faite pour charmer l'œil et pour émouvoir les sens, et non pour satisfaire les exigences des anatomistes et des géomètres. Prédisposés par Rubens, les esprits étaient prêts à comprendre les Anglais. Quand, après 1815, Lawrence et Constable furent révélés, ils achevèrent le travail commencé par des Flamands.

Il convient d'ailleurs de l'ajouter : la discipline que David avait imposée aux artistes, cet accord unanime sur certaines vérités essentielles, l'idée d'un dogme, l'idée même d'une école française, étaient contraires aux tendances générales de la société

émancipée par la Révolution. L'ascendant extraordinaire d'un peintre puissant, l'état-major brillant de ses disciples, avaient pu maintenir quelque temps une cohésion factice dans l'art, mais la liberté, l'individualisme, le besoin d'indépendance, qui allaient se manifester dans toutes les branches de l'activité humaine, devaient nécessairement régner aussi sur la peinture. Sous toutes les attaques que nous venons d'analyser, l'École était destinée à succomber et nulle formule exclusive ne devait désormais restaurer l'hégémonie qu'elle avait exercée.

Ce mouvement de dissolution, à peine sensible au Salon de 1817, frappa, dès celui de 1819, les moins clairvoyants : les tableaux religieux commandés par le ministère de l'Intérieur s'étaient multipliés. Les sujets empruntés au moyen âge étaient innombrables. Les toiles historiques étaient, par contre, en nombre relativement restreint, encore y remarquait-on une recherche inquiétante de la couleur. En même temps, à côté des dissidents anciens, à côté de Prudhon et d'Ingres, malmenés par la critique, apparaissaient ou triomphaient des dissidents nouveaux, Granet, Horace Vernet, Schnetz, Ary Scheffer, tandis que la bataille s'engageait autour de la *Scène de naufrage* de Géricault. Le succès du *Pygmalion* de Girodet ne suffisait pas à consoler de ce scandale : « Déjà, disait Kératry, la pureté du dessin s'altère, et, en passant avec rapidité devant plus d'un tableau de la présente exposition, je serais

tenté de m'écrier : « David, où êtes-vous donc ? » Je vois trois ou quatre manières menacer la peinture d'une irruption prochaine ». A ce moment, Gros écrivait à David : « Malgré l'éclat que vous avez laissé à l'école française, j'aperçois la maladie qui menace... je crains fort que les talents ambitieux et à fracas ne gangrènent l'école ».

Les années suivantes ne firent qu'accentuer ces menaces. Au Salon de 1822, le Moyen Age, le genre, le portrait, submergeaient la peinture d'histoire. Thiers constate l'absence d'une direction forte et prononcée et Delécluze pousse un cri d'alarme : « Nous sommes sur la pente; les principes de l'école régénérée s'oublient tous les jours davantage ». La *Courtisane*, de Sigalon, *l'Entrée de Charles V, régent du royaume, à Paris*, d'Ingres, deux paysages de Camille Roqueplan, et, par dessus tout, le retentissant début de Delacroix, *Dante et Virgile*, annonçaient pour la peinture une ère nouvelle.

Bientôt, il allait apparaître aux yeux de tous que l'art était désormais séparé en deux camps : à l'École, naguère paisible maîtresse du goût public, s'opposait la troupe de ceux que, dès 1824, on appela les romantiques. « Je ne vous parle pas du Salon, écrivait Gros à David, le 19 septembre 1824; le père de l'école française n'est pas là et les impertinences et le vagabondage de la peinture sont à leur comble. » Ces impertinences, ce vagabondage, c'étaient les toiles de Bonington, de Champmartin, de Delaroche,

Mars désarmé par Vénus (1824).

Musée moderne de Bruxelles.

d'Eugène Devéria, de Robert-Fleury, de Granet, d'Isabey, de Léopold Robert, d'Ary Scheffer, de Schnetz, de Sigalon, formant cortège aux *Massacres de Scio* de Delacroix, et soutenues par les œuvres que Constable, Lawrence, Copley Fielding, avaient envoyées de l'autre côté du détroit.

Malgré les injures et les sarcasmes que les journaux prodiguaient aux novateurs, bien que la grande majorité de l'opinion publique se prononçât contre eux, il était impossible de nier la gravité de la révolte. Aux funérailles de Girodet, en décembre 1824, Gros prononça un discours pathétique où, les larmes aux yeux, il déplora la double perte que les arts faisaient dans l'exil de David et dans la mort du peintre d'*Atala:* « Après ces deux grands hommes, s'écria-t-il, car le premier est aussi perdu pour les arts, nous pouvons dire : adieu, belle peinture, adieu ! vous reverra-t-on jamais ? »

David, sans doute, était trop loin du théâtre de la lutte pour en connaître la gravité. Les hommages qu'il recevait de toutes parts et l'absolu attachement qu'avaient pour lui les artistes belges pouvaient lui dissimuler le péril. Pourtant, s'il lut les réflexions qu'avait suggérées l'exposition particulière faite à Paris de *Mars désarmé par Vénus*, il dut y trouver des vues singulièrement inquiétantes : « Admire-t-on exclusivement, écrivait Thiers dans la *Revue Européenne*, les belles lignes, les couleurs éclatantes, même

au détriment de la vérité ? Ce tableau doit être déclaré un chef-d'œuvre, car il est à l'extrémité même de la route où s'est engagé M. David. Pense-t-on, au contraire, que le style ne doit pas aller jusqu'à l'imitation des statues, la couleur jusqu'à un fatigant cliquetis de tons, jusqu'à une transparence affectée et un luisant de verre? Alors on considérera le tableau de M. David comme un ouvrage renfermant de belles parties d'exécution, mais dangereux à proposer comme modèle, et enfin comme le dernier terme d'un système qui fut bon quand il servait de correctif, qui ne l'est plus quand il tend vers un excès qui a besoin lui-même d'être réprimé à son tour ».

Malgré ces réserves, David était en droit de penser que sa gloire ne l'abandonnait pas : bien que le prix d'entrée fût fixé à deux francs, plus de 10.000 personnes avaient été voir *Mars et Vénus ;* il était encore « le plus grand peintre de son temps ».

La dernière lettre qu'il reçut de Gros dut lui donner une nouvelle satisfaction. « M. Quatremère de Quincy, lui écrivait son ami, qui ne parle jamais de vous qu'avec la plus grande vénération, a fait hier, en séance publique [de l'Institut], l'éloge de Girodet, et, parlant du sublime tableau des *Horaces*, il a retracé notre histoire des arts depuis cette époque, et le regret qu'avec un aussi grand maître et d'aussi habiles élèves, on n'en ait pas moins vu se changer les galeries en boudoirs et les grandes conceptions en vignettes... Adieu ! cher maître, tous les cœurs

sensibles aux arts sont d'amour et de pensée autour de vous. »

Lorsqu'il reçut cette lettre, le vigoureux vieillard qui, jusqu'aux derniers moments, n'avait cessé de travailler, était près du terme de son existence si agitée et si remplie. Déjà, depuis plusieurs mois, sa santé ébranlée inquiétait sa famille et ses amis, et le bruit de sa mort s'était répandu en juillet 1825. Vers le 18 décembre, l'affection grave du cœur dont il souffrait le plongea dans un engourdissement presque absolu. Il s'éteignit sans souffrance, le 29 décembre 1825.

Les artistes belges lui firent de solennelles funérailles, et, le ministère de Villèle ayant refusé d'autoriser le retour du corps en France, il fut enseveli dans un cimetière de Bruxelles.

CONCLUSION

Au moment où David mourut, l'école exclusive dont il avait été le représentant le plus illustre, sinon le chef, était, nous l'avons vu, attaquée au nom des doctrines nouvelles. Dès ce moment, son hégémonie était compromise, mais la direction du mouvement artistique qui lui échappait ne devait plus échoir à une autre école. De la lutte qu'avait engagée Géricault et que soutenaient les romantiques, devait sortir, non le triomphe d'une secte, mais l'émancipation des artistes. A l'unité grandiose et étroite allait se substituer l'anarchie individualiste, avec ses périls et ses richesses. L'art, longtemps galvanisé sous une suprématie unique, allait, à l'image de la société profondément divisée au milieu de laquelle il s'épanouissait, revêtir des aspects opposés et multiples. Cette liberté même préservait la mémoire de David contre une réaction totale : dans le conflit des doctrines, celles qu'il avait développées purent conserver leur place.

Sans doute l'enseignement de David ne se maintint pas d'une manière intégrale. David lui-même,

malgré son grand âge, avait commencé vers 1815 à évoluer. De ses grands disciples, Girodet était mort; Gérard, entraîné par ses succès mondains, abandonnait *l'histoire*, et Gros défendait la tradition avec moins d'autorité que de bonne volonté. Mais toute une pléiade d'artistes, d'un talent correct et quelquefois remarquable, continuèrent, faute de confiance en eux-mêmes et par absence d'originalité réelle, à marcher dans les sentiers que David avait tracés. Ausiaux, Berthon, Blondel, Dubufe, Granger, Heim, Hersent, Langlois, Robert-Lefèvre, Mauzaisse, Meynier, Abel de Pujol, Vafflard, assuraient par leur nombre, sinon par l'éclat de leur nom, la persistance de l'école, et derrière eux allaient successivement entrer en ligne leurs cadets, Cogniet, Couder, Court, Dejuine, Drolling, Guillemot, Auguste Hesse, Lancrenon, Picot, Vinchon, élèves de David lui-même, de ses élèves ou de ses émules, une pléiade sans cesse accrue et qui continuera à se recruter jusqu'à nos jours, aujourd'hui prix de Rome, demain membres de l'Institut. En face des romantiques, des réalistes, de tous les révolutionnaires de l'art, ils continueront à maintenir quelques idées essentielles de David : la prééminence du dessin, l'amour des formes pures, l'ordonnance solennelle, parfois aussi le besoin de prédication. Ingres, disciple dissident de David, longtemps honni par l'école triomphante, rentré en grâce auprès de l'école attaquée et appelé dès 1825 à siéger à l'Institut, Ingres essayera de régénérer le dessin en le

dégageant de l'imitation des plâtres antiques et en lui imprimant plus de sincérité, et ses leçons pénètreront en partie la tradition davidienne.

Abâtardie entre les mains de praticiens sans ressort ou régénérée par Ingres, l'école académique ne disparaît donc pas. Elle continuera longtemps à grouper la majorité des jeunes artistes, et, si les mieux doués lui échappent souvent, elle attirera tant de soldats laborieux que le nombre en demeurera imposant. Elle s'appuiera, d'ailleurs, non seulement sur le talent de ses défenseurs, mais sur les institutions publiques dont elle conservera jalousement la garde, sur l'Institut, l'École de Rome, l'École des Beaux-Arts, les récompenses et les commandes officielles, organes nécessaires, à ses yeux, de la vie artistique, dont l'autorité et la séduction contribuent, à défaut de convictions, à préserver l'édifice des règles immobiles dans lesquelles elle enferme l'art.

Enfin, et c'est là, plus encore que les pensions et les honneurs dont elle dispose, le gage de sa vitalité, elle s'appuiera solidement sur le goût public. Les novateurs, malgré leur talent, malgré leur enthousiasme, n'entraîneront pas la foule. L'esprit français, avide avant tout de clarté, de précision, de logique, peu sujet aux entraînements des passions et se méfiant de sa propre sensibilité, refusera sa confiance à ceux qui essayent de le troubler au lieu de le convaincre. Il applaudira, toutes les fois qu'on l'offrira à ses suffrages, l'art tel que David l'avait

compris : l'art rationnel ou raisonnable. Et c'est pour cela que Delacroix pourra écrire de David en 1860 : « Il règne encore à quelques égards et malgré de certaines transformations apparentes dans le goût de ce qui est l'école d'aujourd'hui, il est manifeste que tout dérive encore de lui et de ses principes[1] ».

Cette influence persistante de David chef d'école donne à son rôle la vraie signification. Il a exercé sur la France un ascendant énorme, parce qu'il a, à la fin du XVIIIe siècle, incarné les tendances rationnelles de l'esprit français, que Poussin avait incarnées au XVIIe siècle. Il a pu imposer une esthétique conventionnelle, parce que la convention qu'il formulait était conforme aux instincts de son pays. Il a pu réunir l'assentiment universel, obtenir l'adhésion de presque tous les artistes et du public tout entier, grouper les esprits en une communion que jamais autre artiste n'est parvenu depuis à reconstituer, parce que ses défauts, comme ses qualités, appartenaient au tempérament national. Peintre incomplet et systématique, mais à coup sûr peintre français.

Poussin, toutefois, ne résume pas, à lui seul, toutes les tendances artistiques de la France; à côté de lui, il y a la lignée des Clouet, des Le Nain, des Chardin, des peintres de l'observation directe, aiguë et sobre, qui eux aussi représentent un côté essentiel de la pensée française, l'instinct de la sincérité.

1. *Journal*, 22 février 1860, t. III, p. 385.

Ici David s'oppose à David même : en face du peintre des *Sabines* se dresse celui de *Marat*, du *Sacre* et des *Trois dames de Gand* et, si le chef d'école ne nous inspire plus aujourd'hui qu'un intérêt historique, le réaliste est encore près de nous.

Celui-là n'a pas fait de prosélytes directs ; il n'a pas érigé ses pratiques en doctrines ; il n'a pas été un prédicateur. S'il n'a pas eu, à proprement parler, d'élèves, il marque une étape entre les maîtres sincères qui l'ont précédé et les peintres plus hardis qui l'ont suivi. *Marat* précède *le Naufrage de la Méduse*, comme *le Naufrage de la Méduse* prépare de loin *les Casseurs de pierre* de Courbet. Les théoriciens qui voudront faire de l'observation directe et des préoccupations politiques et sociales les lois essentielles de la peinture pourront se revendiquer de David et ils n'ont pas négligé de le faire.

Ceux enfin qui demandent à l'artiste la sincérité sans passion et veulent qu'il traduise la vie sans prendre parti, exalteront David portraitiste.

C'est par ses portraits surtout que sa gloire est définitivement établie. Par eux il sort des rangs des artistes dont les œuvres n'ont intéressé que la génération qui les avait acclamés pour se ranger parmi ceux qui inspirent l'admiration à la postérité. L'historien de l'art ne pourra jamais négliger le rôle de David chef d'École, mais, depuis longtemps, les œuvres *historiques* de David ont cessé d'être directement admirées par le public et consultées par les

Les Trois dames de Gand

Musée du Louvre.

artistes. *Le Sacre* et *les Aigles* tiennent trop aux conventions d'une époque pour êtres goûtés sans partage et *Marat* même, bien que plus dégagé, date un peu. Ses portraits, au contraire, semblent acquérir chaque jour de plus nombreux admirateurs : les galeries publiques et les collectionneurs se les disputent aujourd'hui. Ce regain de succès, après tant de révolutions ou d'oscillations du goût, porte témoignage et assure à David l'avenir.

Sans doute, ce n'est pas là le genre de gloire qu'il avait espéré. Il aurait été surpris s'il avait pu apprendre que ses grandes compositions sombreraient et que la postérité ne retiendrait de son œuvre que des travaux auxquels il ne s'était appliqué que par délassement. Son orgueil de peintre d'histoire en eût été ému ; mais nous, qui n'établissons plus de hiérarchie entre les genres et n'en concevons qu'entre les esprits, nous estimerons que sa part est assez belle.

De sa destinée singulière nous pouvons, enfin, dégager un enseignement général. David s'est roidi dans des formules, et ces formules sont mortes comme sont mortes les toiles qu'elles ont inspirées; mais, à certaines heures, il a su sauvegarder son indépendance et il survit par les élans de son inspiration libre. Ainsi, par un éclatant paradoxe, le chef de l'École française affirme l'inanité des conventions et des systèmes, et invite les artistes à l'Individualisme et à la Liberté.

FIN

TABLE CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1748	30 août. Naissance de David.	
1771	Il obtient le second prix de Rome.	*Combat de Minerve contre Mars.*
1772	. . . . .	*Apollon et Diane percent de leurs flèches Niobé.*
1773	Il obtient le prix Caylus.	*La Douleur.*
1774	Il est grand prix de Rome.	*Antiochus.*
1775-1780	Séjour en Italie.	
1777	. . . . .	*Patrocle.*
1778	. . . . .	*Hector.*
1779	Voyage à Naples.	
1780	. . . . .	*Saint Jérôme — Saint Roch.*
1781	Agréé par l'Académie de Peinture.	*Bélisaire — Le comte Potocki.*
1782	Il épouse Marguerite-Charlotte Pécoul.	*Andromaque — M.* et *Mme Pécoul.*
1783	Académicien.	
1784	Voyage à Rome	*Le Petit Bélisaire — Les Horaces.*

1787	. . . . .	*Socrate — Lavoisier et sa femme.*
1788	. . . . .	*Pâris et Hélène.*
1789	Président des académiciens dissidents.	*Brutus.*
1790	. . . . .	*La marquise Sorcy de Thélusson — La marquise d'Orvilliers.*
1791	. . . . .	*Le Serment du Jeu de Paume.*
1792	Élu député à la Convention. — Membre du Comité de l'Instruction publique.	
1793	Membre du Comité de Sûreté générale.	*Lepelletier de Saint-Fargeau.*
	Organisateur des fêtes républicaines.	*Marat.*
1794	2 août. Son arrestation.	*Joseph Bara — David par lui-même.*
	28 décembre. Il est remis en liberté.	
1795	Réincarcéré. — Mise en liberté, le 3 août.	*Portraits des Serizjat — La Maraîchère.*
	Membre de l'Institut à la création.	
1797	. . . . .	*Bonaparte.*
1799	. . . . .	*Les Sabines.*
1800	. . . . .	*Mme Récamier — Bonaparte au mont Saint-Bernard.*
1803	Membre de la Légion d'honneur.	
1804	Premier peintre de l'Empereur.	
1805	. . . . .	*Pie VII — Napoléon — L'Entrée à l'Hôtel de ville.*

1807	. . . . .	*Le Sacre* (1805-1807).
1808	Officier de la Légion d'honneur.	
1809	. . . . .	*Phaon et Sapho.*
1810	Il obtient aux concours décennaux la mention « la plus honorable » pour *les Sabines*, et le premier prix pour *le Sacre.*	*Les Aigles.*
1812	. . . . .	*M. et Mme Monge7.*
1814	. . . . .	*Léonidas aux Thermopyles.*
1815	Commandeur de la Légion d'honneur.	
1816	Exilé, il se retire à Bruxelles.	
1817	. . . . .	*L'Amour et Psyché — Sieyès.*
1818	. . . . .	*Télémaque et Eucharis.*
1819	. . . . .	*La Colère d'Achille.*
1822	. . . . .	*Le Sacre* (répétition) — — *Les Filles de Joseph Bonaparte.*
1824	. . . . .	*Mars désarmé par Vénus.*
1825	Mort de David.	

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE DAVID

CONSERVÉES DANS LES

PRINCIPALES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Les chiffres qui suivent l'indication B. ou T. (*bois* ou *toile*) indiquent le premier la hauteur, le second la largeur du tableau en mètres.

FRANCE

PARIS. Musée du Louvre.

Léonidas aux Thermopyles, 1814. T. 3,92×5,33 ; gravé par Laugier, Jules David.

Les Sabines, 1799. T. 9,86×5,20 ; gr. par Queverdo, R.-U. Massard, J. David.

Le Serment des Horaces, 1784. T. 3,30×4,27 ; gr. par Morel, J. David.

Le Serment des Horaces, esquisse. T. 0,25×0,36.

Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils, 1789. T. 3,25×4,23 ; gr. par J. David.

Bélisaire demandant l'aumône, 1784. T. 1,01×1,15 ; gr. par Morel, J. David.

Combat de Minerve contre Mars, 1771. T. 1,14×1,40 ; gr. par J. David.

Les Amours de Pâris et d'Hélène, 1788. T. 1,47×1,80 ; gr. par J. David.

Portrait de M. Pécoul, 1783. T. 0,95×0,73 ; gr. par J. David.

Portrait de Mme Pécoul, 1783. T. 0,95×0,73 ; gr. par Bourgeois, Oudaille, J. David.

Portrait du pape Pie VII, 1805. T. 0,86×0,72 ; gr. par J. David.

Portrait de Mme Récamier, 1800. T. 1,70×2,40 ; gr. par Rosello, Jacquet, Jasinski, J. David.

Portrait de Mme Chalgrin. T. 1,30×0,98.

Portrait de M. et Mme Mongez, 1812. B. 0,75×0,85 ; gr. par J. David.

Les Trois dames de Gand. T. 1,32×1,04.

Portrait de Bailly, 1792. T. 0,49×0,33 ; gr. par J. David.

Portrait de David, 1794. T. 0,81×0,64 ; gr. par J. David.

Le Sacre, 1805-1807. T. 6,10×9,31 ; gr. par Queverdo, Frilley, J. David.

Portrait de M. Serizat, 1795. B. 1,30×0,95 ; gr. par J. David.

Portrait de Mme Serizat, 1795. T. 1,30×0,95 ; gr. par J. David.

Le Serment du Jeu de Paume (ébauche), 1792. T. 4,00×6,60. [Le Louvre expose le meilleur portrait fait d'après David, celui de Langlois, nº 476.]

École des Beaux-Arts.

Antiochus, 1774. T. 1,20×1,55 ; gr. par J. David.

Musée Carnavalet [1].

Le Serment du Jeu de Paume (réduction peinte par Rioult vers 1820, sous la direction de David).

Musée de la Comédie-Française.

Mlle Joly. T. 0,80×0,65.

La Rive dans le rôle de Zamore d'Alzire (attribué). T. ovale, 0,90×0,70.

Mlle Fleury (attribué). T. ovale, 0,55×0,45.

Collection Baron.

Esquisse du rideau du théâtre Chantereine.

1. Le musée Carnavalet conserve une palette de David.

Collection Bianchi.

La Mort de Socrate, 1787. T. 1,50×2,00 ; gr. par Martini, Massard père, Landon, Jules David.

Collection de Chazelles.

Lavoisier et sa femme, 1787. T. 2,50×2,00.

Collection Didot.

Télémaque et Eucharis, 1822. T. 0,90×1,05.
La Colère d'Achille, 1825. T. 1,05×1,47.

Collection Durand-Ruel.

Marat (répétition).

Collection Feuardent.

Le Sacre (répétition), 1822. T. 6,10×9,31 ; gr. par Jazet.

Collection Jeannin.

Meyer, ministre plénipotentiaire, 1795. T. 1,20×0,90.
Le baron Jeannin, 1810. T. 0,73×0,60.
La baronne Jeannin. T. 0,73×0,60.
Charles Jeannin, 1824. T. 0,55×0,45.

Collection de Turenne.

La marquise d'Orvilliers, 1790. T. 1,33×1,00.
Le comte de Turenne, 1816. B. 1,12×0,83.

Collection de Villequier.

Le marquis Sorcy de Thélusson, 1790. T. 1,29×0,97.

AIX-EN-PROVENCE. Musée.

Portrait d'un jeune garçon, 1786. T. 0,41×0,32.

AMIENS. Musée.

Portrait de Mme Dillon, 1810. T. 2,15×1,60.

ANGERS. Musée.

Deux études de draperies pour le tableau des *Horaces*. T. 0,54×0,74.

Musée Saint-Jean.

François Cacault (attribué). T. 0,70×0,60.

AVIGNON. Musée.

Joseph Bara, 1794. T. 1,18×1,55 ; gr. par Jules David.

BESANÇON. Musée.

Les Filles de Brutus (copie). T. 0,35×0,41.
Portrait d'homme (attribué). T. 0,45×0,32.

CAHORS. Collection de Verninac.

Mme de Verninac, 1799. T. 1,43×1,10.

CALAIS. Collection Meunier.

Le baron Meunier. T. 0,73×0,60.
La baronne Meunier. T. 0,73×0,60.
Mme David, 1813. T. 0,70×0,56 ; gr. par Léopold Robert et J. David.

CHALON-SUR-SAONE. Musée.

Académie. T. 0,81×0,65 (déposée à l'École de dessin).

Collection Chevrier.

De Blauw. T. 0,91×0,72 ; gr. par Tardieu et J. David.

CHERBOURG. Musée.

Patrocle, 1777. T. 1,25×1,70 ; gr. par J. David.

DIJON. Musée.

Mme Berlier et sa fille.

DOUAI. Musée.

Mme Tallien.

DUNKERQUE. Musée.

Portrait de Gensonné (attribué).

FONTAINEBLEAU. Palais.

Pie VII (répétition).

GRENOBLE. Musée.

Le peintre Vincent (attribué).

LILLE. Musée.

Bélisaire, 1781. T. 2,88×3,12; gr. par J. David.
Napoléon en costume impérial, 1805. B. 0,58×0,49; gr. par J. David.
Apelles peignant Campaspe en présence d'Alexandre (ébauche). B. 0,96×1,37; gr. par J. David.
Joseph Bara (copie). T. 0,96×1,29.

LE MANS. Musée.

La Famille de Michel Gérard.

LYON. Musée.

Une Maraîchère. Papier collé sur toile, 0,82×0,64; gr. par J. David.

MARSEILLE. La Santé.

Saint Roch, 1780. T. 2,60×1,95; gr. par J. David.

MONTPELLIER. Musée.

Hector, 1778. T. 1,25×1,70; gr. par J. David.
Alphonse Leroy, 1783. T. 0,72×0,91; gr. par J. David.

Tête de jeune homme, 1780. T. 0,42×0,34 ; gr. par J. David.
M. Joubert. T. 1,26×0,95 ; gr. par J. David.

NANTES. Musée.

Mort de Cléonice (esquisse). Papier entoilé, 0,28×0,37.

NARBONNE. Musée.

Le Bon Samaritain.
David et Goliath.
Portrait.
Bacchante et génies bachiques.

ORLÉANS. Musée.

Mme Calès. T. 1,92×1,30.

PERPIGNAN. Musée.

Portrait de l'artiste (attribué).

REIMS. Musée.

Marat (répétition). T. 1,10×0,85.

ROUEN. Musée.

Portrait de Mme Vigée-Lebrun.

SEMUR. Musée.

Tête de vieillard. T. 0,44×0,37.

TOULON. Musée.

Les Filles de Joseph Bonaparte, 1822. T. 1,30×1,00; gr. par J. David.

VALENCE. Musée.

Ugolin, 1786.

VERSAILLES. Palais.

Barère, 1790. T. 0,55×0,46 ; gr. par J. David.
Bonaparte au mont Saint-Bernard, 1800. T. 2,71×2,32 ; gr. par Raphaël Morghen, Longhi, Prévot, J. David. Phot. B.
La Distribution des aigles, 1810. T. 6,10×9,31 ; gr. par Frilley, J. David. Phot. B.
Pie VII (répétition).

ALLEMAGNE

BERLIN. Musée.

Bonaparte au mont Saint-Bernard (répétition).

COLOGNE. Musée.

Périclès près du corps de son fils Paralus (attribué). T. 1,48×1,98.

AUTRICHE

VIENNE. Musée.

Bonaparte au mont Saint-Bernard (répétition). T. 2,46×2,31.

BELGIQUE

ANVERS. Musée.

Tête de vieillard.

BRUXELLES. Musée moderne de Peinture.

Mars désarmé par Vénus, 1824. T. 3,15×2,62 ; gr. par J. David.
Le compositeur de Vienne. T. 0,72×0,60.
Marat, 1793. T. 1,62×1,25 ; gr. par Morel, Tournachon, J. David.
Jeune garçon. T. 0,38×0,30.

RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG. Colletion Youssoupoff.

Sapho et Phaon, 1809. T. 2,26×2,57.

VILLANOV, près VARSOVIE. Chateau Potocki.

Le comte Potocki, 1781. T. 3,00×2,00 ; gr. par J. David.

DESSINS

On a conservé de très nombreux dessins de David, depuis de simples croquis jusqu'à des compositions achevées, quelques-unes d'autant plus précieuses qu'elles n'ont pas été exécutées en peinture. Ces dessins permettent d'étudier les procédés de travail de David.

Parmi les compositions achevées, citons : *le Serment du Jeu de Paume* (1791), *Homère endormi* (1794), *l'Entrée à l'Hôtel de ville* (1805), conservées au Louvre. *La Douleur* (prix Caylus, 1773), à l'École des Beaux-Arts ; *la Tête de Marat,* à Versailles, sont célèbres. Les Gobelins conservent des dessins pour tapisseries et meubles; le Cabinet des Estampes, des modèles de cartes à jouer, très curieux ; le Louvre, quelques-uns de ses livres de croquis faits en Italie.

Le Louvre, l'École des Beaux-Arts, les musées d'Angers, Bayonne, Compiègne, Dijon, Douai, Grenoble, Lille, Montpellier, Narbonne, Gand (Belgique), des collections particulières (Félix Barrias, Beurdeley, Jeannin, Meunier, etc.) conservent les plus beaux dessins de David.

BIBLIOGRAPHIE

Le Peintre Louis David, par Jules David, in-4°, 1880, rassemble la presque totalité des faits, mais manque de vues générales et ne cite pas ses sources. On y trouvera une bibliographie copieuse et un catalogue ample, bien qu'incomplet. L'ouvrage est accompagné d'un *Œuvre de David*, médiocrement gravé à l'eau-forte, mais qui offre plus de cent planches.

On pourra consulter, en outre, les ouvrages suivants :

1° Pour la vie de David :

Vie de Louis David, par Thomé de Gamond, in-8°, 1826.

David, souvenirs historiques, par A. Lenoir, in-8°, 1835 ; très précieux.

Mémoires de David, par Miette de Villars, in-16, 1850 ; apologie artistique et politique, pleine de faits curieux.

Louis David, son école et son temps, par E.-J. Delécluze, in-8°, 1855 ; capital.

Et parmi les études plus récentes :

Louis David, dans *l'Histoire des Peintres* de Charles Blanc, 1860.

Louis David, dans *les Chefs d'école*, par Ernest Chesneau, in-12, 1864.

David et son influence sur l'École française, dans les *Études sur les Beaux-Arts*, par H. Delaborde, in-8°, 1864 ; quelques pages de haut intérêt.

David, par Charles Saunier, in-12, 1904.

Quelques points obscurs de la biographie ont été élucidés dans l'article *David*, du *Dictionnaire critique* de Jal, 1864.

2° Pour l'œuvre.

Sur les préludes de l'œuvre de David :

Essai sur le comte de Caylus, in-8°, 1889, par S. Rocheblave ; excellente étude.

Sur la révolution esthétique elle-même :

La Fin du Classicisme et le retour à l'antique, par Louis Bertrand, in-12, 1897 ; analyse délicate et pénétrante.

Sur l'art davidien :

L'Art français sous la Révolution et l'Empire, par Fr. Benoit, in-4°, 1897.

Sur l'action politique et révolutionnaire de David :

Le Vandalisme révolutionnaire, par Despois, in-12, 1868 ; capital.

Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique, par Guillaume, in-4°, 1897.

Procès-verbaux de la Commune générale des arts, par H. Lapauze, in-4°, 1904.

Sur le déclin de l'école et les dernières années de David :

La Peinture romantique, par Léon Rosenthal, in-4°, 1901.

Sur le rôle général et l'influence de David :

L'École française, de David à Delacroix, dans *les Chefs-d'œuvre de l'art français au XIXe siècle*, par André Michel, in-4°, 1890.

La Peinture française à l'Exposition du Centenaire de 1889, par Antonin Proust, in-4°, 1890.

Études sur l'École française, par Roger Marx, in-8°, 1903 ; très suggestives.

Sur le mouvement contemporain en Europe :

Geschichte der Malerei in dem neunzehnten Jahrhundert, par Richard Muther, in-8°. Munich, 1895.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres de tableaux.

Académie de Peinture, p. 42, 52.
Aigles (*Les*), p. 74, 75, 76, 123-125, 139.
Amours de Pâris et Hélène (*Les*), p. 37, 97.
Amour et Psyché (*L'*), p. 139, 140.
Angiviller (*D'*), p. 20, 21, 36.
Antiochus, p. 4, 11.
Arrivée à l'Hôtel de Ville (*L'*), p. 75, 125.
Azara (*D'*), p. 15, 33.

Bara, p. 65, 115.
Battoni (Pompeo), p. 15, 25, 33.
Bélisaire, p. 25, 26, 30, 33, 37.
Boissy d'Anglas, p. 61, 68.
Bonaparte (voir Napoléon), p. 70, 72.
Bonaparte (*Portrait de*), p. 71.
Bonaparte au Mont Saint-Bernard, p. 74, 116.
Bosio, p. 56.
Boucher, p. 2, 5, 17, 50, 106.
Brenet, p. 42.

Caylus, p. 16, 18.
Chardin, p. 18.
Chaudet, p. 39, 54.
Chénier (André), p. 35, 45.
Chénier (M.-J.), p. 45, 54, 61, 69.
Chinard, p. 57.
Cochin, p. 9.
Coypel, p. 5, 9, 106.

Danton, p. 47.
Danton (*Portrait de*), p. 132.
David (Mme), p. 42, 68.
Delacroix, p. 147, 150, 151.
Delécluze, p. 66, 82.
Dessin d'une frise, p. 30.
Deux filles faisant l'aumône, etc., p. 69.
Devosge, p. 82.
Diderot, p. 17.
Dominiquin, p. 23.
Douleur d'Andromaque (*La*), p. 31, 33, 41.
Doyen, p. 3.
Drouais, p. 29, 33, 38, 41, 43, 82.
Dubois-Crancé, p. 40, 44.
Ducis, p. 72.
Dupré, p. 54, 55.

Élèves de David, p. 29, 81-83, 137, 138, 142, 155.

Fabre, p. 29, 82.
Fêtes révolutionnaires, p. 58-62.

Filles de David (*Les*), p. 130.
Fragonard, p. 54, 56, 106.
Funérailles d'Hector (*Les*), p. 23, 25.

Gérard, p. 49, 54, 74, 81, 130, 144.
Gérard (*La famille de Michel*), p. 132.
Géricault, p. 138, 147, 149.
Girodet, p. 29, 57, 80, 81, 89, 96, 144, 148, 151.
Grégoire, p. 49, 52.
Greuze, p. 17.
Gros, p. 24, 80, 82, 136, 144, 146, 148, 150, 151.
Guérin, p. 80.
Guide (le), p. 23.

Hamilton, p. 15, 21, 33.
Hector, p. 23.
Hennequin, p. 82.
Heyne, p. 14.
Homère récitant..., p. 68.

Ingres, p. 83, 143, 148, 150.
Isabey, p. 82.

Jacob, p. 36.
Jeanbon-Saint-André, p. 69.

Kaufmann (Angelica), p. 15, 18, 33.

Lancret, p. 106.
La Tour, p. 18.
Le Breton, p. 79, 80, 90.
Le Brun, p. 5, 8.
Léonidas aux Thermopyles, p. 78, 95, 96, 98, 99, 136.
Lepelletier de Saint-Fargeau, p. 63, 111, 113, 115.
Lessing, p. 14.
Lethière, p. 57.
Licteurs rapportent à Brutus... (*Les*), p. 36, 37, 40, 44, 75, 94, 111.

Maraîchère (*La*), p. 132.
Marat, p. 45.
Marat, p. 64, 114.
Marigny (De), p. 38.
Mars blessé par Minerve, p. 10.
Mars et Vénus, p. 139, 141, 151.
Mengs (Raphaël), p. 15, 18.
Milizia, p. 15.
Mongez, p. 84.
Mongez (*Portrait de M. et Mme*), p. 132.
Mort de Sénèque, p. 4.
Mort de Socrate, p. 34-36, 44.

Napoléon, p. 73, 76, 77, 78.
Natoire, p. 17.

Orvilliers (*Portrait de la marquise d'*), p. 129.

Patrocle, p. 23.
Pécoul (*Portraits de M. et Mme*), p. 131.
Percier, p. 39.
Pie VII (*Portrait de*), p. 75, 132.
Pierre, p. 99.
Potocki (*Portrait du comte*), p. 26, 28.
Poussin, p. 8, 16, 27, 30, 35, 95.
Primitifs (Les), p. 142.
Prudhon, p. 54, 56, 80, 142.

Quatremère de Quincy, p. 20, 33, 90, 192.

Ramey, p. 39, 54.
Raphaël, p. 22.
Rater, p. 57.

Récamier (*Portrait de Mme*), p. 74, 128, 130.
Regnault, p. 42, 56, 69, 79.
Robert (Léopold), p. 83, 89.
Robespierre, p. 46, 47, 68.
Rouget, p. 75, 121.
Rubens, p. 140, 148.

Sabines (*Les*), p. 38, 71, 72, 80, 93, 94, 98, 136.
Sacre (*Le*), p. 74, 75, 77, 80, 121-123, 139.
Saiht Jérôme, p. 23.
Saint Roch, p. 24, 25.
Sedaine, p. 3, 32, 39.
Seriziat (*Portraits de M. et Mme*), p. 69, 130, 131.
Serment des Horaces (*Le*), p. 32, 36, 40, 44, 75, 94, 99.
Serment du Jeu de Paume (*Le*). Dessin, p. 44, 62, 116-120. Toile, p. 63, 100, 120.
Sieyès (*Portrait de*), p. 132.
Suvée, p. 3.

Taillasson, p. 143.
Talma, p. 84, 106.
Thélusson (*Portrait de la marquise de*), p. 129.
Topino-Lebrun, p. 49, 82.
Triomphe de Paul-Émile (*Le*), p. 23.
Triomphe du Peuple français (*Le*), p. 112.
Trois dames de Gand (*Les*), p. 133.
Trudaine, p. 32, 33.

Van Loo, p. 5, 9, 106.
Vernet (Carle), p. 57.
Vernet (Joseph), p. 18.
Vien, p. 3, 12, 18, 21, 69.
Vigée-Lębrun, p. 127, 133.
Vincent, p. 56, 68, 79.
Visconti, p. 15, 33.

Wicar, p. 29, 82.
Winckelmann, p. 14, 18, 33, 41, 51, 91.

TABLE DES GRAVURES

	Pages
Portrait de David	IX
Combat de Minerve contre Mars	7
Bélisaire demandant l'aumône	15
Le Serment des Horaces	23
La Mort de Socrate	31
Les Amours de Pâris et Hélène	39
Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils	43
Le Serment du Jeu de Paume (dessin)	47
La Famille de Michel Gérard	55
Marat	63
Joseph Bara	71
La Maraîchère	79
Portrait de Seriziat	83
Portrait de Mme Seriziat	87
Les Sabines	95
Bonaparte au mont Saint-Bernard	103
Portrait de Mme Récamier	111
Dessin pour le Sacre	119
Le Sacre	123
L'Arrivée des Souverains à l'Hôtel de Ville (dessin)	127
La Distribution des Aigles au Champ-de-Mars (dessin)	135
Léonidas aux Thermopyles	127
Les Trois dames de Gand	159
Mars désarmé par Vénus	151

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Introduction VII

I. La Jeunesse de David (1748-1774). 1

II. David a Rome. — « Bélisaire » (1775-1781) 12

III. De « Bélisaire » a « Brutus » (1781-1789). 29

IV. David révolutionnaire (1789-1794) 40

V. La Fin de la Révolution. — David et Bonaparte (1794-1815). 66

VI. L'Esthétique davidienne. — David chef d'école . . . 86

VII. L'Esthétique davidienne. — David réaliste. 108

VIII. David en exil (1825-1825) 135

Conclusion 154

Table chronologique. 160

Catalogue des œuvres de David 163

Bibliographie. 171

Index 173

Table des gravures 176

4620

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 553 D25 R6 BKS
c. 1 Rosenthal, Leon, 187
Louis David,

3 3125 00331 1772